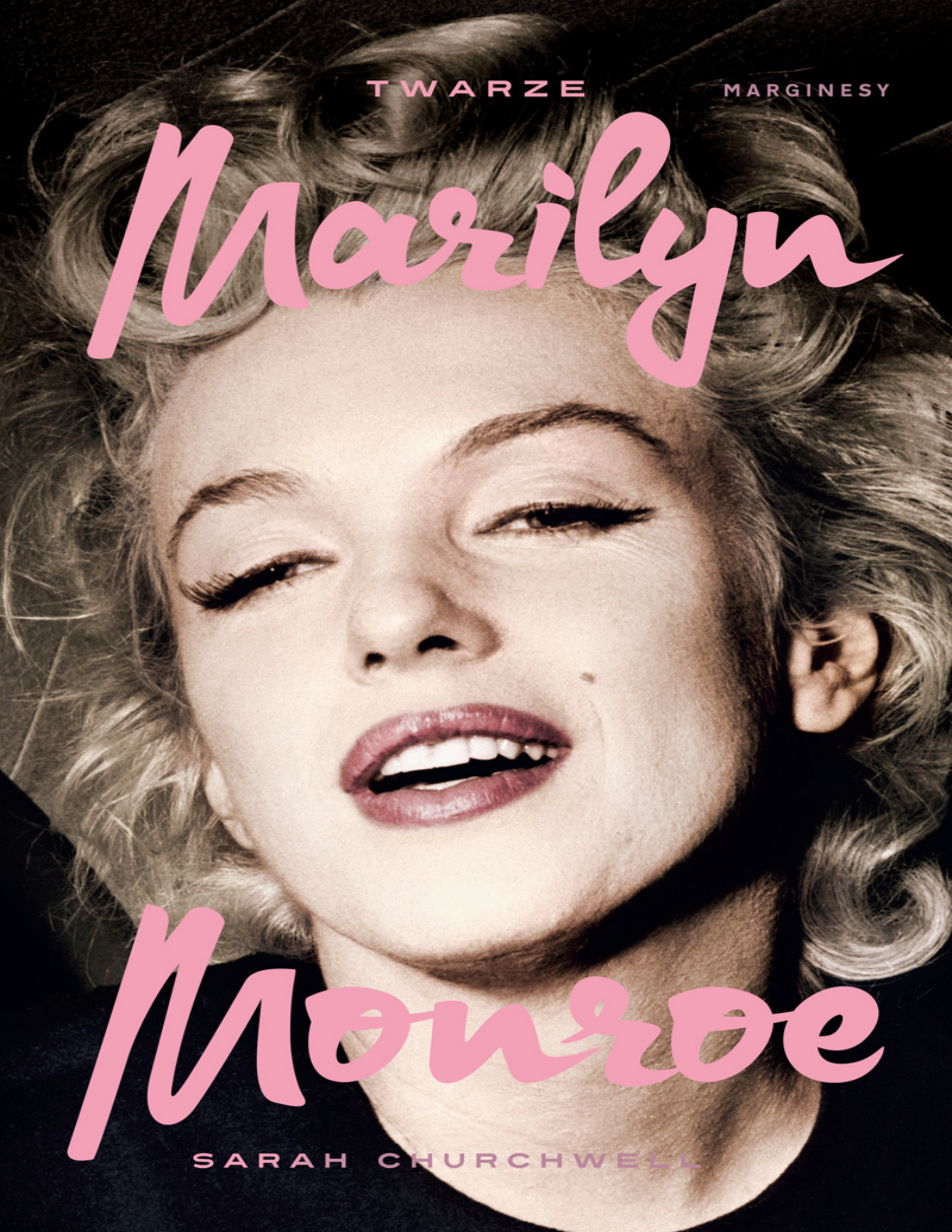

TWARZE
MARGINESY
Marilyn
Monroe
SARAH CHURCHWELL

TWARZE

Marilyn Monroe

SARAH CHURCHWELL

Przełożył ROBERT WALIŚ

MARGINESY

Spis treści

Karta redakcyjna

Wprowadzenie

I. TWORZENIE

1. TWORZENIE WIZERUNKU. 1946–1962
   Narodziny Marilyn
   Czasopisma i modelka
   Filmy
2. TWORZENIE ŻYCIA. 1946–2003
   1946–1953
   Moja opowieść: 1954
   „La Monroe Desnuda”, pierwsze życie: 1960
   Samobójstwo i morderstwo: 1964
   Guiles: 1969
   Mailer: 1973
   Ponownie Mailer
   Żywy obraz Marilyn: 1984–1988
   1990–2003
   Autobiografia: Marilyn Monroe i spółka
   Wspomnienia: Arthur Miller
   Fikcja: Norman Mailer i Joyce Carol Oates
   Pokazałaś dziurę w tyłku?

II. PRZETWORZENIE

3. „DO WIDZENIA, NORMO JEANE”. 1926–1946
Nazywanie
Dziecko bez ojca
Osobowość chwiejna emocjonalnie
Wewnętrzne dziecko z przeszłości
Bezdomna przybłęda
Molestowanie w dzieciństwie
Mała panna młoda
„Koniec” Normy Jean
„Dla mnie jesteś Marilyn”
Blondynki są inne
Rozszczepiona tożsamość
Do widzenia, Normo Jeane
4. „NAGA PRAWDA”. 1946–1952
Gołe fakty
Na kolanach: fellatio i etyka zawodowa
Histeria
Referencje
„Należała do wszystkich mężczyzn”
5. „KOBIECE PROBLEMY”. 1952–1961
Pracująca żona
Trema
Słomiany wdowiec
„Czy aktorstwo zepsuje Marilyn Monroe?”
Manipulacje
Pracujący mąż
„Bądź seksowna, droga Marilyn”
Pół żartem, pół serio
Skłóceni z życiem
Aborcyjne przedsięwzięcia

6. FEMME FATALE. 1961–1962
Something’s Got to Give
Osoby dramatu
Weekend w Cal-Neva
Ostatni dzień
Samobójstwo
Zbiór kłamstw
Koroner gwiazd
Zabójstwo
Poranek
Popołudnie
Wieczór
Sprawa nr 81128
Teorie spiskowe
Po jej trupie

Posłowie. *Moja Marilyn*

Podziękowania

Uwagi dotyczące źródeł

Bibliografia

Źródła ilustracji

Przypisy

Tytuł oryginału THE MANY LIVES OF MARILYN MONROE
Przekład ROBERT WALIŚ

Wydawca KATARZYNA RUDZKA
Redaktor prowadzący ADAM PLUSZKA
Redakcja JOANNA KUŁAKOWSKA-LIS / Ex Libro
Korekta TOMASZ POWYSZYŃSKI / Ex Libro, JAN JAROSZUK
Projekt okładki, opracowanie graficzne i typograficzne ANNA POL
Łamanie manufaktura | manufaktu-ar.com

Zdjęcie na okładce © Bettmann / Getty Images

The Many Lives of Marilyn Monroe
Copyright © 2004 by Sarah Churchwell
Copyright © for the translation by Robert Waliś
Copyright © for the Polish edition by Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018

Warszawa 2018
Wydanie pierwsze

ISBN 978-83-65973-01-6

Wydawnictwo Marginesy
ul. Forteczna 1a
01-540 Warszawa
tel. 48 22 839 91 27
e-mail: redakcja@marginesy.com.pl

Konwersja: eLitera s.c.

W P R O W A D Z E N I E

„Stale zderzamy się z podświadomością innych ludzi”.

Marilyn Monroe, wywiad dla „Life”,
3 sierpnia 1962



Marilyn Monroe, 1956.

W nocy 4 sierpnia 1962 roku Marilyn Monroe zmarła w wyniku przedawkowania barbituranów. Stało się to w sypialni jej nowego domu − pierwszego, który należał tylko do niej − w Brentwood w Kalifornii, przy Fifth Helena Drive numer 12305. Bezpretensjonalny bungalow w stylu hiszpańskim kupiła niewiele wcześniej. Latem 1962 roku, po trzech rozwodach, mieszkała sama. Jej nagie ciało leżało w łóżku. Nie zostawiła żadnego listu, jednak na stoliku obok posłania znaleziono kilkadziesiąt, w większości pustych, opakowań po pigułkach. Kiedy na miejsce dotarli policjanci, pokojówka Monroe właśnie robiła pranie. Wkrótce zaczęły się pojawiać sprzeczne wersje tego, co wydarzyło się pomiędzy godziną dwudziestą 4 sierpnia a czwartą dwadzieścia pięć rano 5 sierpnia, gdy wezwano policję.

Wraz z upływem czasu i kolejnymi zeznaniami ta i tak zagmatwana historia stawała się coraz bardziej niejasna i chaotyczna. Nigdy nie rozwikłano tych sprzeczności, dlatego wciąż się szerzą, fakty mieszają się ze spekulacjami, opiniami i oskarżeniami. Koroner jako przyczynę śmierci podał „prawdopodobne samobójstwo”, jednak mit poszukuje pewności. Wciąż pojawiają się nowe przypuszczenia i obietnice ostatecznego ustalenia prawdy – innej niż dotychczasowa. Najczęściej prowadzi to do dalszego zagęszczenia sieci anegdot i hipotez, a konkurujące ze sobą mity stały się jedyną prawdą, jaką znamy.

Według niektórych opowieści Marilyn zabiła się z rozpaczy – przyczyną miał być koniec kariery lub nieszczęśliwy romans. Inni twierdzą, że nigdy nie czuła się szczęśliwsza: jej kariera kwitła, a ona planowała ślub. Większość historii zawiera jednak wątek kryminalny, a tożsamość sprawcy stale się zmienia. Najczęściej wskazuje się na mężczyzn z rodu Kennedych (nie tylko Johna i Roberta, lecz także ich ojca, Josepha), ale jako potencjalni sprawcy występują także: mafia, Jimmy Hoff, CIA, J. Edgar Hoover i FBI albo komuniści (jedni obwiniają Chruszczowa, inni – Castro). Według niektórych wersji

zabójcą był psychiatra aktorki, a według innych – pokojówka. To morderstwo. Nie, to wypadek. Zniszczyli ją potężni mężczyźni, którzy nią manipulowali. Ależ nie, sama okazała się swoim największym wrogiem.

Odmienne zakończenia historii, różniących się w kluczowych elementach − wszystkie one jednak stawiają sobie za cel ukazanie prawdziwych losów Marilyn Monroe.

Autorzy tych opowieści wcale nie muszą być zwolennikami teorii spiskowych. Najważniejsze biografie Monroe uwzględniają różne wersje jej śmierci, a wielu szanowanych autorów bierze pod uwagę wariant, że Marilyn mogła zostać zamordowana. Po aferze Profumo, Watergate, po Wietnamie, Iran-Contras i romansie Clintona z Lewinsky oskarżenia o tuszowanie skandali na najwyższych szczeblach władzy stały się elementem życia politycznego − nikt już nie uważa, że to tylko wymysły paranoików. W swojej „biografii rodem z powieści” z 1973 roku, zatytułowanej *Marilyn*, Norman Mailer rozważał wersję morderstwa Monroe i analizował jej śmierć pod kątem „politycznej stawki”, by ostatecznie przyznać, że trudno znaleźć dowody na zabójstwo. Niemal trzydzieści lat później w powieści biograficznej *Blondynka* Joyce Carol Oates obciąża odpowiedzialnością za śmierć Monroe „snajpera” pracującego dla „Agencji”, który nie wie, dlaczego ma ją zabić, i zresztą nie dba o to. Morderstwo zlecili przyjaciele „R.F.” albo jego wrogowie (nazwanie zabójcy „snajperem” ma się zapewne kojarzyć ze śmiercią J.F.K., ponieważ snajper u Oates do nikogo nie strzela, tylko zabija Marilyn śmiercionośnym zastrzykiem. Autorzy, którzy wierzą w wersję z morderstwem – albo przynajmniej grają tą możliwością – upatrują motywu w romansie z Robertem Kennedym, chociaż ta teoria nigdy nie została udowodniona i część biografów Monroe odrzuca ją jako bezpodstawną.

Co wydarzyło się naprawdę? I jak to możliwe, że nie wiemy wszystkiego o jednej z największych gwiazd w historii?

Nikogo nie dziwi, że śmierć Marilyn Monroe pozostaje sprawą kontrowersyjną. Bardziej zaskakuje fakt, że okoliczności zgonu nie są jedynym niejasnym elementem tej historii. Biografia Marilyn Monroe pełna jest niepewności: wiemy o niej mniej, niż moglibyśmy przypuszczać. Chociaż była to jedna z najsłynniejszych, najczęściej fotografowanych i opisywanych osób w dwudziestym stuleciu, jej życie stanowi dla nas większą tajemnicę niż losy wielu postaci historycznych sprzed wieków.

Nie chodzi tylko o to, że biografowie Marilyn Monroe nie są zgodni co do odpowiedzi na najbardziej drażliwe pytania dotyczące jej życia, charakteru i doświadczeń. Często w ogóle nie akceptują istnienia odmiennych wersji. Uznają za dowiedziony fakt to, co inni nazywają kłamstwem, i przedstawiają domysły jako pewność. Dopiero po porównaniu kilku relacji możemy dostrzec te kontrowersje, a po przeczytaniu wielu zaczynamy pojmować istotę sporu.

Po którąkolwiek z biografii Marilyn Monroe byśmy nie sięgnęli, zawsze pojawia się tajemnicza i zagubiona osobowość, wokół której pełno jest niejasności. Autorzy obiecują, że rozproszą wątpliwości, ujawnią tajemnice i odszukają zagubioną duszę. Jednak to właśnie liczne wersje historii życia Marilyn powodują to zagmatwanie.

„Dlaczego by nie przyjąć, że wszelkie problemy związane z pisaniem biografii uświadamiamy sobie właśnie dzięki Marilyn Monroe?”[1] – pyta Norman Mailer z charakterystyczną dla siebie mieszanką arogancji i wnikliwości. Dla Mailera problem polega na tym, „czy człowieka można zrozumieć dzięki faktom z jego życia”. W przypadku Marilyn nie można jednak nawet bezsprzecznie ustalić tych faktów. Wiele z tego, co wiemy o Monroe jako o osobie, wynika z naszego postrzegania postaci Marilyn.

Mit Marilyn nie jest unikatowy: można ją porównać (i rzeczywiście się to robi) do innych słynnych osób, które umarły młodo, których wizerunek stale jest powielany i o których życiu krążą wciąż nowe opowieści. Wymieniany bywa Elvis, a niekiedy dołącza do nich James

Dean. Ale Marilyn, ikonę nadkobiecości, najczęściej zestawia się z innymi kobietami, a raczej to one są do niej porównywane. Na przykład kiedy w sierpniu 1997 roku zginęła księżna Diana, na łamach „New Statesman” napisano: „Umierając młodo, u szczytu sławy, zajęła miejsce w świętej trójcy nieśmiertelnych blondynek. Piękniejsza od niej Marilyn Monroe przedawkowała, odziana tylko w Chanel numer 5. Inteligentniejsza Sylvia Plath umarła z głową w gazowej kuchence, jak niedzielna pieczeń”[2]. Za każdym razem, gdy umiera wspaniała młoda kobieta, porównuje się ją do Marilyn Monroe, niezależnie od tego, czy była blondynką – i idiotką – czy nie. Plath, która miała blond włosy tylko przez jedno lato i odeszła pół roku po Monroe, często nazywana jest „Marilyn Monroe literatury”. Nawet Janis Joplin, choć trudno uznać ją za jasnowłosą i choć z pewnością nie byłaby zadowolona z takich paraleli, z jakiegoś niejasnego powodu stała się członkinią tego stowarzyszenia zmarłych kobiet, które zaskakująco często łączy się z Marilyn. Analiza Brendy R. Silver *Virginia Woolf: Icon* kończy się rozdziałem zatytułowanym *Okropne związki Virginii Woolf z Marilyn Monroe*. Marilyn porównywano z Evą Perón i Mariną Cwietajewą. A kiedy zginęła Diana, powróciły nie tylko zestawienia obu kobiet, lecz także melodia przewodnia mitu, piosenka *Candle in the Wind*.

Marilyn z symbolu seksu zmieniła się w symbol żałoby, z obietnicy wyzwolenia swojej płci – w przestrogę przed zagrożeniami wynikającymi z samotności i braku męskiego wsparcia. Transformacja ta dokonała się głównie za sprawą przedstawiania wciąż na nowo historii jej życia.

Liczne biografie Marylin Monroe różnią się niemal wszystkim, co mogłoby ją charakteryzować, począwszy od tego, w jakiej skali należy pisać o niej „piękna i sławna”. Podają odmienne wersje jej nazwiska i różną tożsamość ojca, nie zgadzają się co do tego, czy faktycznie została zgwałcona w dzieciństwie, czy jej matka – i ona sama – były zdrowe psychicznie, jaką miała orientację seksualną, ilu dokonała aborcji, czy dotarła na szczyt przez łóżko, co łączyło ją z potężnymi

mężczyznami – DiMaggiem, Millerem, Kennedymi – oraz oczywiście jak zmarła. W swojej książce nie zajmuję się tematami, co do których panuje zgoda, ale kwestiami spornymi. To poprzez nie opowiadam historię życia Marilyn, przyglądając się newralgicznym punktom, w których poszczególne wersje nie mogą albo nie chcą się zgodzić. Zajmuje mnie niebezpieczna i zarazem fascynująca granica między faktem a fikcją, między pożądaniem a pogardą, między wiedzą a wątpliwościami. Przede wszystkim zaś biorę na cel wyświechtane frazesy.

Biografie Marilyn obiecują prawdę, ale zdecydowanie częściej na nowo przetwarzają znane informacje, opowiadając to, co już wiemy, zaspokajając oczekiwania czytelników. Proponują obrazy rozpoznawalne i zakorzenione w naszej świadomości, którym towarzyszy z góry określona narracja, schematyczny wizerunek, służący budowaniu stereotypów dotyczących w tym przypadku jednostki, a nie grupy. Podczas gdy obiekty kultu zazwyczaj są idealizowane, stereotypy mogą stanowić receptę na lęk, niepewność i problem tabu. Istnieje silny związek między stereotypem a obrazami patologii, chorób i brudu (dlatego według stereotypów antysemickich Żydzi są nie tylko chciwi, lecz także „oślizgli”; według homofobicznych − homoseksualiści są nie tylko rozwiąźli, ale umierają na AIDS, a w ramach stereotypów mizoginicznych kobiety, które zbyt często uprawiają seks, nazywane są „szmatami”, co również sugeruje brud, i tak dalej). Wizerunek Marilyn Monroe to połączenie przedmiotu pożądania oraz patologicznej kobiecości. Żądza i śmierć zarazem.

Stereotypy, frazesy i ikony to uproszczenia zwalniające nas z myślenia. Walka ze stereotypami polega nie tylko na ich odwróceniu, ponieważ każdy stereotyp sam w sobie sugeruje przeciwieństwo (na przykład „dziewica/dziwka”) i jest na tyle elastyczny, by oprzeć się kontrprzykładom. Ktoś, kto mówi: „Jak na blondynkę jesteś zaskakująco mądra”, raczej nie zmienia swojego stosunku do blondynek.

Marilyn Monroe uczestniczyła w tworzeniu swojego wizerunku, starała się do niego dostosować, a potem bezskutecznie próbowała odrzucić. Stereotypy ostatecznie okazały się silniejsze.

Marilyn Monroe nie stanowiła przedmiotu moich zainteresowań i wcale nie wyglądało na to, żeby sytuacja ta miała się zmienić. Moje nastoletnie życie zdominowały dwie obsesyjne miłości (niestety, żadna nie dotyczyła żywej osoby): do książek oraz do starych czarno-białych filmów. Kiedy miałam czternaście lat, Marilyn w technicolorze w ogóle mi się nie podobała: jej filmy sprawiały, że czułam się nieswojo, chociaż nigdy tak naprawdę nie zastanawiałam się dlaczego. Wiedziałam tylko, że wolę wygadane, dowcipne, ubrane w spodnie bohaterki lat trzydziestych i czterdziestych: Katharine Hepburn, Rosalind Russell, Carole Lombard, Irene Dunne. Marilyn Monroe była tępa, rozszczebiotana i bezradna. A poza tym dziwnie obnażona.

Kiedy jednak zaczęłam badać postać Sylvii Plath i odkryłam, że równie ciekawe, jak jej twórczość, jest to, co o niej pisano, zauważyłam, że postać Marilyn Monroe pojawia się dosłownie na każdym kroku. Jak na kogoś tak trywialnego i banalnego okazała się zaskakująco nieustępliwa. Przeczytałam jedną z jej biografii, ale na wiele pytań nie znalazłam odpowiedzi, przeczytałam następną i pojawiły się kolejne wątpliwości. Wkrótce stało się jasne, że te luki i sprzeczności tworzą własną historię, a im więcej czytałam, tym stawała się ona potężniejsza i bardziej natarczywa. W końcu przesłoniła nawet Plath.

Kiedy ludzie dowiadują się, że piszę o Monroe, zazwyczaj zakładają, że chcę jej bronić, pokazać, że była niezrozumianym geniuszem, wybitną aktorką, feministką i ofiarą. Nie jestem pewna, czy pasuje do niej którekolwiek z tych określeń. Z czasem zaczęłam podziwiać jej filmy i większość aktorskich dokonań (*Pół żartem, pół serio* już wcześniej stanowił wyjątek – ale w końcu to czarno-biały obraz, a rola Marilyn w *Jak poślubić milionera* zawsze mnie bawiła; w pewnym momencie polubiłam także kreacje Marilyn w *Księciu i aktoreczce* oraz

Przystanku autobusowym, chociaż nie są to dzieła wybitne; poza tym wzruszająco zagrała w *Skłóconych z życiem*, filmie, który uważam za nieznośnie okrutny). Mam nadzieję, że bycie nieco spóźnioną, a nawet mało entuzjastyczną fanką pomoże mi w uczciwy sposób ocenić Monroe. Ale pod jednym względem jestem szczególnie drażliwa: nienawidzę pogardy, z jaką traktują Marilyn ci sami ludzie, którzy próbują skorzystać na jej popularności. Dlatego mam nadzieję, że przywołam ten aspekt postaci Marilyn Monroe, który zagubił się między jej wieloma życiorysami, a który mnie zaskoczył, ponieważ nie jest obecny w filmach: okazuje się, że Marilyn Monroe także bywała wygadana, dowcipna i nosiła spodnie.

A może tylko chciałabym tak myśleć? Jeszcze bardziej ciekawią mnie bowiem wstyd, poniżenie i lęk, jakie sami wnosimy do historii kobiety, którą podobno uwielbiamy. Z osobą Marilyn Monroe wiąże się wiele problemów, a ta książka, choć może ich nie rozwiązuje, przynajmniej próbuje je objaśnić.

Opowieść *Tajemnice Marilyn Monroe* jest podzielona na dwie części: *Tworzenie* i *Przetworzenie*. Część pierwsza to omówienie rozwoju wizerunku i biografii Marilyn Monroe. Rozdział *Tworzenie wizerunku: 1946–1962* przedstawia krótką historię Marilyn jako gwiazdy. Zaczyna się od analizy „Marilyn” − symbolu − i ukazuje historię jego interpretacji (jako wcielenia sławy, seksu, reklamy), a także sposób kreowania w ówczesnych czasopismach głównego nurtu, zwłaszcza „Life”, „Time” i „Playboyu”. Wizerunek Marilyn został stworzony przez dwa wizualne media: fotografię i film. Rozdział kończy się omówieniem ich ewolucji.

Tworzenie życia: 1946–2003 traktuje o obecności fikcji w życiorysach Marilyn, począwszy od studyjnych biografii z 1946 roku, przez pierwszą „autoryzowaną” z 1960 roku, napisaną jeszcze za życia Monroe, aż po najnowsze pozycje. Rozdział opowiada także o innych dziełach, które mają przedstawiać prawdziwy wizerunek Marilyn: autobiografii, sztuce

teatralnej, wspomnieniach i powieściach. Problematyczna „autobiografia” *My Story* została napisana przez kogoś innego i wydana pośmiertnie w 1974 roku. Jej były mąż, Arthur Miller, stworzył kilka wersji Marilyn, a niektóre fikcyjne opowieści o jej życiu, zwłaszcza te autorstwa Normana Mailera i Joyce Carol Oates, pozwalają sobie na jeszcze większą swobodę.

Część druga, *Przetworzenie*, skupia się na życiorysie Marilyn, który wykreowano po jej śmierci. Rozdział *Do widzenia, Normo Jeane: 1926–1946* analizuje sposób, w jaki w biografiach Marilyn Monroe pisze się o pierwszej połowie jej życia, od narodzin w 1926 roku do zmiany imienia w 1946 − wydarzenia ze wszech miar symbolicznego. Przyglądam się zwłaszcza kontrowersjom dotyczącym jej prawdziwego nazwiska, rodzinie po stronie ojca, pogłoskom dotyczącym dziedzicznych chorób psychicznych, opowieściom o gwałcie bądź molestowaniu w dzieciństwie oraz pierwszym małżeństwie w wieku szesnastu lat. Pomimo fascynacji biografów postacią Marilyn duch Normy Jeane wciąż nawiedza tę opowieść.

Odkąd Marilyn Monroe przejmuje ster, liczy się tylko jej ciało. Rozdział czwarty, *Naga prawda: 1946–1952*, zaczyna się od pobieżnego przyjrzenia się opisom ciała Monroe, zwłaszcza tym, w których jej piękno uważane jest za fałszywe, a narcyzm – za autentyczny, by następnie skupić się na postrzeganiu cielesności Monroe w pierwszych latach kariery, a zwłaszcza na kontrowersjach dotyczących jej seksualności, między innymi na opowieściach o zdobywaniu ról przez łóżko, seksie oralnym, prostytucji, biseksualności oraz ogólnokrajowym skandalu, jaki wywołało odkrycie, że pozowała nago do niszowego kalendarza.

Rozdział piąty − *Kobiece problemy: 1952–1961* opowiada o konflikcie pomiędzy życiem zawodowym i osobistym Monroe, o wzajemnym wpływie jej małżeństw i kariery. Istnieje wiele sprzecznych opowieści o mężach Marilyn oraz ich stosunku do jej zawodowych ambicji i zobowiązań. Legendarne niemal ekscesy na

planach filmowych, zwłaszcza bitwy toczone z reżyserami, nie tylko zachęcają, by podawać w wątpliwość profesjonalizm aktorki, ale skłaniają biografów do szukania w tym problemów natury psychicznej. Rozdział kończy się analizą zainteresowania, jakie w biografach wzbudza łono Marilyn: miesiączki, ciąże, aborcje i poronienia.

Rozdział szósty, *Femme fatale: 1961–1962*, skupia się wyłącznie na kontrowersjach wokół śmierci Monroe, zwłaszcza na opowieściach o jej romansach z braćmi Kennedy i utrzymujących się plotkach o zatuszowanym morderstwie. Co ciekawe, fascynacja biografów nagim ciałem Monroe przekłada się także na zainteresowanie jej zwłokami, którym poświęca się mnóstwo uwagi. Na końcu podejmuję kwestię samobójstwa i teorii spiskowych oraz zastanawiam się, dlaczego śmierć pięknej kobiety pozostaje, zgodnie ze słowami Edgara Allana Poego z 1846 roku, „najbardziej poetyckim tematem na świecie".

W krótkim posłowiu przedstawiam swoją wersję wizerunku Marilyn, zepchniętą na obrzeża mitu.

Powtarzalność bywa przyjemna: kreuje i zarazem spełnia oczekiwania oraz daje złudzenie kontroli. Otrzymujemy to, czego się spodziewamy i czego pragniemy. Na tym polega satysfakcja płynąca z fikcji: wiemy, że zagadka zostanie rozwiązana, dziewczyna zdobędzie chłopaka, bohater zabije złoczyńcę. Dzieje się tak za każdym razem, zgodnie z oczekiwaniami. Powtarzanie, naśladowanie i wspominanie mitu Marilyn daje nam przyjemność i satysfakcję, ale jednocześnie dotkliwie więzi nas w schemacie, w obsesji lub żałobie, niszczycielskim nałogu, którego nie potrafimy się pozbyć (dlatego dla Freuda powtórzenie to część procesu żałoby). Sama skala niesłabnącego zainteresowania życiem Marilyn odzwierciedla zarówno rozkosz, jak i lęk, które wywołuje w nas jej historia.

Nie sposób oszacować siły tego mitu. Poza dziesiątkami biografii (w założeniu niebeletrystycznych) dostępnymi obecnie w sprzedaży i mnóstwem kolejnych stojących na półkach antykwariatów powstały

powieści biograficzne, fabularyzowane biografie i fabularyzowane autobiografie opowiadające o jej życiu. Istnieją niezliczone publikacje ze wspomnieniami, zbiory zdjęć, anegdot, ciekawostek i cytatów. Książki, w których Marilyn wypowiada się „własnymi słowami" lub „w swoim imieniu", a także bardziej konwencjonalne wywiady, wydania łączące tekst ze zdjęciami, aby „opowiedzieć jej życie obrazami", oraz fikcja literacka z Marilyn Monroe jako główną bohaterką, ukazująca jej dalsze losy. Są tomiki wierszy pisanych przez nią i o niej, eseje i elegie, artykuły naukowe, antologie oraz dwie akademickie monografie traktujące o Marilyn oraz jej symbolicznym związku z kobiecością i seksualnością, Hollywood i sławą. Stworzono popularny podgatunek książek opowiadających wyłącznie o jej śmierci. Regularnie powstają filmy dokumentalne – niektóre zawierają rekonstrukcje wydarzeń, inne wykorzystują tylko materiały archiwalne – a ponad dwadzieścia opowiada fikcyjną, ale rozpoznawalną wersję historii życia Monroe. Po wpisaniu nazwiska „Marilyn Monroe" do internetowej wyszukiwarki otrzymujemy ponad milion siedemset dwadzieścia tysięcy wyników. Jak pisze Adam Victor w *The Complete Marilyn*: „o Marilyn Monroe napisano więcej książek niż o jakimkolwiek innym artyście. Według najbardziej ostrożnych szacunków możemy mówić o kilkuset pozycjach, ale jest ich zapewne powyżej sześciuset, a każdego roku tylko w języku angielskim wydaje się kilkanaście nowych książek o Marilyn"[3].

Wszystkie te teksty budują i rozpowszechniają mit Marilyn Monroe. Częściej jednak odwołujemy się do niego, niż go tłumaczymy, jakbyśmy wszyscy wiedzieli, czym on jest. Za powstanie mitu Marilyn Monroe odpowiada osobliwość tych relacji: ich wątpliwa autentyczność, próby ustalenia prawdy o mitycznej postaci, skłonność do hołdowania kulturowym dogmatom (i to w świętoszkowaty sposób), tendencja do schlebiania zbiorowym gustom: wszystko to czyni opracowania o Marilyn Monroe apokryfami i sama często określam je właśnie takim mianem (to, które relacje są „kanoniczne", a które apokryficzne, zależy od interpretacji, dlatego nie ma czegoś takiego jak kanoniczny wizerunek Marilyn; w pewnym sensie apokryfy są kanonem).

Religijna metafora, jak choćby „apokryfy”, wydaje się odpowiednia w wypadku Marilyn, naszej bogini, ikony i idolki. Jej historia jest mitem nie tylko dlatego, że pełno w niej podejrzeń, plotek i spekulacji. Jest mitem w starożytnym znaczeniu tego słowa – opowieścią wymyśloną w celu wyjaśnienia tego, czego nie da się wyjaśnić, skupiającą się na przykładowych postaciach (bogów lub herosów), które odzwierciedlają – i wzmacniają – kulturowe wartości. Każda kultura stworzyła własne mity: Marilyn jest jednym z naszych ulubionych. Mity zawsze prowokują pytania o prawdziwość i znaczenie opowiadanych historii; proponują wiarę zamiast wiedzy. Także mit Marilyn przede wszystkim pokazuje, w co wierzymy, a nie – co wiemy.

Te religijne przenośnie dostarczają zarówno metaforycznych wizerunków, jak i dosłownych opisów: są zarazem tropem i martwą metaforą. Ta ostatnia to nie tyle frazes, ile metafora, która straciła moc i jest rozumiana dosłownie. Marilyn Monroe stała się taką metaforą.

Siła martwej metafory wpływa na sposób opowiadania o jej życiu: pełen schematów, przypuszczeń, fałszu i radykalnych osądów. Historia Marilyn Monroe zaczyna się od bliskiego nieuświadomionego związku między przerażeniem a miłością, seksem a śmiercią, tak ważnego dla Freuda, a kończy się po przeniesieniu do świadomości, dosłowności, zmianie w to, co możemy zobaczyć, z czym potrafimy się zmierzyć, co chcemy wiedzieć. Ale jak powiedziała sama Monroe: „stale zderzamy się z podświadomością innych ludzi”. Pod tymi historiami „opartymi na faktach” kryje się nieuporządkowany, symboliczny, metaforyczny świat podświadomości, głęboko zakorzenionych lęków i pragnień. To nie przypadek, że większość biografów polega na którejś z pocieszających i niewymagających wersji „psychoanalizy”, aby oswoić te lęki i przenieść nasze reakcje na postać Marilyn z podświadomości do świadomości, ze świata przenośni do świata dosłowności. Liczne życiorysy Marilyn Monroe to lekarstwo na nasze tęsknoty, uporczywe lęki dotyczące seksu, wiedzy, kobiecego ciała i śmierci.

Sześć tygodni przed śmiercią Marilyn zgodziła się na sesję zdjęciową dla czasopisma „Vogue”. Przez dekadę była jedną z największych światowych gwiazd kina. Niedługo wcześniej została oficjalnie zwolniona przez studio 20th Century Fox i rozpoczęła kampanię wizerunkową, która miała na celu zdementowanie plotek, że stacza się po równi pochyłej, nie da się z nią pracować, a nawet że jest szalona. Dopiero co przeszła operację woreczka żółciowego, udało jej się zrzucić kilka kilogramów, które przez ostatnie trzy lata wytykała prasa, wróciła do smukłej figury, jaką szczyciła się na początku kariery (a nawet stała się jeszcze szczuplejsza). Fotograf Bert Stern umówił się z Monroe na kilka długich dni zdjęciowych. Seria fotografii, które wtedy powstały, jest znana jako „Ostatnia sesja” i zyskała mityczny status elegijnej pożegnalnej sesji zdjęciowej.

Stern zrobił niemal 2600 zdjęć. Niektóre z nich, ukazujące Monroe, jak trzyma w ustach sznurki korali albo przystawia do warg przechylony kieliszek szampana, stały się niemal równie znane, jak luksusowe fotografie z początku lat pięćdziesiątych, na których stoi z dłońmi na biodrach w brokatowej złotej sukni z dużym dekoltem, albo, ubrana w fioletową satynową suknię bez ramiączek, podziwia własne odbicie w wielu lustrach, a nawet jak portretowe zdjęcia Marilyn, uwodzicielsko spoglądającej w obiektyw, których reprodukcje w postaci sitodruku Andy Warhol wykorzystał po jej śmierci jako *memento mori*, zatytułowane *Kolorowe Marilyn*. Lecz zdjęcia z „Ostatniej sesji” ukazują Monroe jako kameleona, kogoś bardziej niedookreślonego i dynamicznego niż stereotypowa kultowa „Marilyn”. Stern przyniósł do studia rekwizyty, które umożliwiły Monroe wykorzystanie umiejętności aktorskich: kolorowe szale, czarne welony, naszyjniki z białych korali, kieliszek do szampana. Niektóre zdjęcia są czarno-białe i przedstawiają Monroe w wieczorowej sukni, z włosami upiętymi w kok i odsłoniętymi plecami, na innych ma włosy spiętrzone na czubku głowy i kryje się pod futrem z szynszyli, a do kolejnych ujęć włożyła czarną perukę, w której trudno ją rozpoznać.

Tak jak jej wizerunek, życiorys Marilyn był odtwarzany aż do znudzenia. Może wydawać się, że nie pozostało już nic do dodania, ale wciąż czeka na nas kilka niespodzianek. Autorzy większości książek opowiadających historię Marilyn Monroe twierdzą, że ukazują prawdziwe oblicze kryjące się za wykreowanym wizerunkiem, prawdę przesłoniętą mitem. Ale to zapewnienie stanowi podstawową część samego mitu: historia Marilyn zawsze niesie ze sobą obietnicę odsłonięcia prawdziwej kobiety.

Ta książka nie składa takiej obietnicy. To opowieść o opowieściach o Marilyn Monroe. Zdjęcie przedstawiające Marilyn z chustą w zębach nie jest „prawdziwsze” od fotografii Marilyn stojącej w białej sukience na kracie wentylacyjnej, malującej się przed lustrem za kulisami albo siedzącej na kanapie i szczerze się śmiejącej. Prawda jest składową tych elementów i to samo można powiedzieć o wielu życiorysach Marilyn.

Od chwili śmierci Marilyn Monroe jej historię wielokrotnie opowiadano i przetwarzano. Niemal każda książka zaczyna się od tego samego pytania: „Kim była kobieta, która stała się Marilyn Monroe?”. Ta książka stawia jednak inne pytanie. Kim była kobieta, którą stała się Marilyn Monroe?

I

TWORZENIE

1

TWORZENIE WIZERUNKU
1946–1962

„Ludzie, których spotykasz, myślą sobie: kim ona jest... za kogo ta Marilyn Monroe się uważa?”

Marilyn Monroe, wywiad dla „Life”, 3 sierpnia 1962



Marilyn Monroe przy Lexington Avenue w Nowym Jorku, 1954.

NARODZINY MARILYN

Latem 2002 roku wydano album zatytułowany *Becoming Marilyn*, zawierający zdjęcia, które w 1949 roku fotograf André de Dienes zrobił młodej modelce przygotowującej się do rozpoczęcia hollywoodzkiej kariery. Dziewczyna zmieniła już nazwisko na Marilyn Monroe, ale nie zyskała jeszcze charakterystycznego wizerunku, z którym miała być potem identyfikowana. Te zapadające w pamięć piękne fotografie, z których wielu nigdy wcześniej nie publikowano, przedstawiają młodą kobietę (liczącą wówczas dwadzieścia trzy lata), z sięgającymi ramion ciemnoblond włosami, rozjaśnionymi z naturalnego kasztanowego koloru, lecz wciąż o wiele odcieni ciemniejszymi niż krótkie, przypominające watę cukrową loki, które stały się jednym z jej znaków rozpoznawczych. Radośnie uśmiechnięta, ale jeszcze nie namiętna, czeka na „narodziny Marilyn”[1]. Te zdjęcia niewątpliwie przedstawiają Marilyn Monroe, a zarazem kogoś innego. Tytuł książki to potwierdza: Marilyn to ktoś, kim ta młoda kobieta dopiero się stanie.

W recenzji *Becoming Marilyn* na łamach „Newsweeka” skomentowano, że na zamieszczonych w albumie zdjęciach „uchwycono Normę Jeane w trakcie przemiany w Marilyn”[2]. To stwierdzenie odzwierciedla podstawowe założenie mitu Marilyn Monroe: prawdziwej dziewczyny (nazywanej Normą Jean albo Normą Jeane), która przekształciła się w coś, co nie było osobą, ale zjawiskiem: „Marilyn”.

Kiedy zaczniemy czytać o Marilyn Monroe, natychmiast spotkamy się z sugestią, że „Marilyn” to postać sztuczna, wyprodukowany i opakowany towar, który wyparł kryjącą się pod nim osobę. Stając się „Marilyn”, Norma stworzyła ideał wdzięku, ten zaś przetrwał pół wieku, ale jest odmienny od jej prawdziwej tożsamości. „Marilyn” to tylko fantazja na temat kobiecości, wymyślona rola, którą aktorka odgrywała z niezwykłym powodzeniem, ale która ostatecznie ją zniszczyła. Dlatego

kolejni autorzy uparcie biorą imię Marilyn w cudzysłów, dystansując się od tej postaci i próbując odróżnić ją od prawdziwej kobiety:

> W maju 1953 roku Marilyn kończyła właśnie siódmy rok odgrywania roli „Marilyn”, postaci, która miała niewiele poprzedniczek.[3]

> „Marilyn Monroe”, głupiutka i niewinna blondynka mówiąca szeptem, wyzwoliła Normę Jeane, ale paradoksalnie przyczyniła się do zniewolenia innych za sprawą zubożonej i poniżającej wizji kobiecości. Sama Marilyn stała się pierwszą ofiarą tego wizerunku.[4]

> Kim była dziewczyna, która pewnego dnia zmieniła się w Marilyn Monroe?[5]

> „Marilyn” jest sztucznie stworzonym męskim marzeniem o fizycznej czystości.[6]

> W końcu jednak miała tego dość i odrzuciła sztuczność wymyślonej Marilyn Monroe, zdając sobie sprawę, że to jedynie rola, którą mogła przyjąć, lecz z której mogła również zrezygnować.[7]

> Dzięki wymyślonej osobie – Marilyn Monroe – Norma Jeane mogłaby mieć okazję przeżycia na nowo upokorzeń z młodości, tyle że nie jako tragedii, tylko komedii.[8]

Przez trzydzieści lat ci bardzo różni autorzy opowiadali dokładnie tę samą historię: „Marilyn” nie była prawdziwą osobą, tylko produktem wymyślonym w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku w celu usatysfakcjonowania mężczyzn.

Warto zwrócić uwagę na kilka kwestii dotyczących tej interpretacji. Dominuje w niej podejrzliwość wobec tego, co „stworzone”, i upodobanie do naturalności: chociaż Marilyn ma stać się „naszą boginią miłości”, wielu patrzy dziś na nią z niechęcią, a nawet wrogością. Przekaz staje się niejasny, skutkując takimi bezsensownymi zdaniami jak „Marilyn kończyła właśnie swój siódmy rok odgrywania roli «Marilyn»”. Ten oklepany frazes powtarzany jest od ponad

trzydziestu lat i zawsze przedstawiany jako coś odkrywczego. Joyce Carol Oates w jednym z wywiadów stwierdza, że do napisania *Blondynki* zainspirowało ją zdjęcie młodej „Normy Jeane Baker", dzięki któremu uświadomiła sobie „z niemal żarłocznym podnieceniem", że może „dać życie tej zagubionej, samotnej dziewczynie, którą kultowy produkt zwany «Marilyn Monroe» wkrótce przytłoczy i wymaże z pamięci"[9]. W innym wywiadzie deklaruje: „Dla mnie ona zawsze pozostanie Normą Jeane". Oates najwyraźniej nie zna piosenki *Candle in the Wind*, w której Bernie Taupin i Elton John wyrazili to samo niemal trzydzieści lat wcześniej:

Do widzenia, Normo Jean
Chociaż nigdy Cię nie znałem [...]
Do widzenia, Normo Jean
Mówi chłopak z 22. rzędu
Który widzi w tobie coś więcej poza seksem
Więcej niż tylko naszą Marilyn Monroe

To wyświechtane stwierdzenie jest niezwykłe między innymi dlatego, że budzi w odbiorcy poczucie wyjątkowości i oryginalności. Zarówno Oates, jak i Taupin/John sugerują, że tylko oni poznali tę tajemnicę, tylko oni postrzegają Marilyn jako kogoś więcej niż symbol seksu. „Dla mnie ona zawsze pozostanie Normą Jeane". Tak naprawdę dla większości autorów Marilyn zawsze pozostanie Normą Jeane, prawdziwą kobietą ukrytą za (przed, za, nad, pod) wizerunkiem. Refren *Candle in the Wind*: „chociaż nigdy cię nie znałem", to część mitu Marilyn Monroe. Widzimy ją i wiemy, że tak naprawdę jej nie znamy; możemy wzruszyć się poczuciem straty, chociaż nasza nieznajomość Marilyn stanowi sedno problemu. Jeśli została wymyślona, to właśnie po to, by stać się zagubioną i opłakiwaną.

Ta historia jeszcze bardziej wzmacnia rzekomą sztuczność Marilyn, zamiast odkrywać „prawdziwą kobietę". Wskazuje na rozdźwięk między wizerunkiem a rzeczywistością; opiera się na prymitywnej wizji tejże

rzeczywistości jako stabilnej pierwotnej prawdy całkowicie odrębnej od kreacji, projekcji i przetworzenia. Wizerunki także są jednak realne, a rzeczywistość może zostać wykreowana. Ten rozdział opowiada o istocie wizerunku Marilyn Monroe: jego interpretacjach, historii i ewolucji. A raczej niemożności uchwycenia tej istoty. Wizerunek Marilyn pozostał niezmieniony przez pięćdziesiąt lat, co z pewnością stanowi jeden z powodów jego trwałości. Cokolwiek by mówić o Marilyn, z pewnością jest stereotypem.

Słynne barwne sitodruki Andy'ego Warhola są komentarzem do Marilyn jako stereotypu: jego Marilyn to wizerunek mechanicznie odtwarzany z matrycy. Pierwsze sitodruki powstały w 1962 roku, wkrótce po śmierci Monroe, jako pamiątka. Chociaż Warhol zastosował później taką metodę w przypadku innych słynnych postaci, łącznie z Elizabeth Taylor i Mao Zedongiem, Marilyn jako pierwsza została przedstawiona w taki sposób i pomogła spopularyzować tę technikę. Ten sam obraz wielokrotnie powtarzany − to najistotniejsza cecha portretu. Każdy wizerunek jest jednak także nieco odmienny od poprzedniego: technika Warhola pozwalała na wprowadzanie zmian w kolejnych reprodukcjach, dzięki czemu poszczególne obrazy niewątpliwie przedstawiają Marilyn, lecz za każdym razem inną. Sitodruki wykorzystują zdjęcie z 1952 roku, promocyjny fotos z filmu *Niagara*, w którym Marilyn zagrała pierwszą główną rolę. Warhol zaczął od fotografii w technicolorze, odbarwił ją, otrzymując czarno-biały wizerunek, a następnie pomalował twarz Monroe na jaskrawe kolory, które przywodziły na myśl kosmetyki, krzykliwy fałsz Hollywood, oraz kreskówki. Jak stwierdziła S. Paige Baty w swojej akademickiej analizie z 1995 roku *American Monroe*, na tych zdjęciach „Marilyn Monroe jest wyobrażeniem oraz reprodukcją, opartą na jej wizerunku. Staje się ikoną, ponieważ stanowi temat tego wielokrotnie kopiowanego obrazu; Warhol ukazuje nam Marilyn promieniującą mocą reprodukcji”[10]. Praca Warhola stanowi komentarz do statusu postaci banalnej i zmyślonej. Sugeruje zarazem jej zmienność i niezmienność.

Pamiętamy Marilyn fragmentarycznie, niczym widzianą w kalejdoskopie: opisywana jest jako zestaw licznych odizolowanych elementów, tak jak czynili to dawni poeci w gatunku zwanym blasonem, będącym szczegółowym wykazem cech ukochanego obiektu – Szekspir wykpił tę formę w sonecie „Nie słońcem jest ten promień, co z oczu jej pada”[11]. Wszyscy znamy składowe części kultowego wizerunku Marilyn: jej kręcone platynowe włosy, czarne łukowate brwi, lśniące, otwarte czerwone usta, pieprzyk, białą skórę i białe sukienki („lubię czuć się cała blond” − tak podobno kiedyś powiedziała[12]), sterczące piersi i zwracające uwagę pośladki („Nigdy nie widziałem takiej pupy; to bardzo subtelnie skomponowany tyłek” − zauważył jeden z dziennikarzy[13]), a także odsłonięte nogi, wydłużone dzięki butom na wysokim obcasie. Równie charakterystyczne są: jej szept, głupota (albo naiwność), dziecinność, wrażliwość oraz cierpienie. Dlatego kompendium faktów i ciekawostek, takie jak *The Unabridged Marilyn*, rozpoczyna się listą stereotypowych cech:

> Jej uderzająca i niezrównana świetlistość w kolorze blond, włosy odrzucone do tyłu w geście buntu i ekstazy, sugestywnie rozchylone usta, dyszący, dziecięco brzmiący szept, który uwodził nas swoją niewinnością, zaraźliwa wesołość oraz wrażliwość, która dotykała głębi naszych serc. Rozumieliśmy jej ból, ponieważ rozpoznawaliśmy go w sobie.[14]

Te niezmienne elementy składają się jednak na wiele różnych obecnych w kulturze wersji Marilyn. Monroe przedstawia się na zmianę jako bohaterkę, męczennicę, sukę, ofiarę, kastratorkę; jest uciemiężona, bezwzględna, rozwiązła, lodowata, głupia, cwana, potworna. Chociaż ten katalog na pierwszy rzut oka może się wydawać różnorodny, utrwala stereotyp kobiety pełnej ekstrawaganckich przeciwieństw.

Marilyn reprezentuje bowiem mityczną wersję „kobiety” i dzieli widownię wzdłuż linii płci. Najbardziej chyba stereotypową męską reakcję na wizerunek Marilyn ukazał Norman Mailer w swojej „biografii rodem z powieści” *Marilyn*. Tym z nas, których nie podnieca figura

Marilyn i którzy są zbyt młodzi, by pamiętać jej karierę, dziwaczna mieszanka sentymentalizmu i satyriazy w wydaniu Mailera pomaga zrozumieć, jaką seksualną pełnię jej wizerunek oferował amerykańskim mężczyznom w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku:

> Marilyn była wyzwoleniem, istnym stradivariusem seksu, tak wspaniałym, wyrozumiałym, pogodnym, uległym i czułym, że nawet najmarniejszy muzyk nabrałby mistrzostwa w sztuce, roztapiając się w magii jej skrzypiec [...]. „Seks Marilyn Monroe – mówił uśmiech młodej gwiazdy – zaspokoi wszelkie ludzkie potrzeby”.[15]

Innymi słowy, pozory seksualnej dostępności uwalniały obserwujących ją mężczyzn od lęku przed tym, że nie staną na wysokości zadania. Utrwalony na zdjęciach i w filmach wizerunek Marilyn jest pełen uległości i posłuszeństwa, poddaństwa i lubieżności. Stała się obiektem seksualnym dla całego świata, a jej marzeniem było spełnianie męskich zachcianek. Z drżącymi, rozchylonymi ustami, śmiałymi spojrzeniami rzucanymi spod przymrużonych powiek i ciałem oddanym do dyspozycji widza stale balansowała na granicy orgazmu.

Jeśli Marilyn jest seksualnym obiektem dla świata (albo dla „nas”), to świat jest nie tylko mężczyzną, lecz także heteroseksualistą: nie można uznać za prawdziwe stwierdzenia Mailera, że seks z Marilyn „zaspokoi wszelkie ludzkie potrzeby”, chyba że założymy, iż wszyscy ludzie są heteroseksualnymi mężczyznami (albo lesbijkami, ale zapewne nie o to Mailerowi chodziło). Krytyczka filmowa Pauline Kael uważała, że zainteresowanie, jakim obdarzali Marilyn homoseksualiści, miało podłoże heteroseksualne: „jej zachwycone i naiwne oczy oraz otulająca ją aura seksu działały na każdego mężczyznę; podniecała nawet gejów”[16]. Nazywając Marilyn gejowską ikoną, lepiej jednak myśleć o niej jako o kimś, z kim homoseksualni mężczyźni mogą się identyfikować, a nie jako o obiekcie ich pożądania. Namacalna sztuczność jej postaci ma związek z afektowaną wrażliwością, którą Susan Sontag nazwała w 1964 roku (zaledwie dwa lata po śmierci

Monroe) „komiksową wizją świata”, naznaczoną „zamiłowaniem do tego, co nienaturalne: do sztuczności i przesady”. „Marilyn” jest postrzegana jako sztuczny wytwór, autoparodystyczny pokaz kobiecej seksualności. Sugeruje tym samym, że wszelka kobiecość może okazać się maską: czymś nienaturalnym, grą. Marilyn jest przebierańcem hołdującym przerysowanej wizji kobiecości.

Podtrzymując fantazję o kobiecej próżności, naturalności i gotowości, Marilyn była jednocześnie przedstawiana jako wesoła, beztroska i spontaniczna, co miało łagodzić niebezpieczeństwa płynące z seksualnej dostępności. Jak pisała Kate Millett: „Namawiałeś ją, a ona się nie opierała, a nawet ją to podniecało. Chichotała. Przyszywałeś jej taką łatkę, a ona się zachwycała. Gdy było po wszystkim, pamiętałeś, że jej się to podobało”[17]. Role filmowe, w które się wcielała, od *Małpiej kuracji* po *Pół żartem, pół serio*, cechowała radość, impulsywność oraz *esprit de jeu*. Kolejni autorzy tłumaczą, że atrakcyjność Marilyn w latach pięćdziesiątych wiązała się z tym, że seks, dotychczas nieprzyzwoity i groźny, zmieniała w coś niewinnego i słodkiego. Z tego powodu jej fani często nazywają Marilyn awangardą rewolucji seksualnej (podczas gdy krytycy twierdzą, że z jej powodu sposób postrzegania wizerunku kobiety w kulturze zatrzymał się na pięćdziesiąt lat). Mailer pisał: „Marilyn sugeruje, że z innymi kobietami seks może być trudny i niebezpieczny, lecz seks z nią jest niczym porcja lodów”[18]. Autorzy są zgodni, że dokonała tego, epatując dziecinnością, dzięki której jej seksualna natura i ponętne ciało stawały się niegroźne i bezpieczne: „wizerunek zmysłowej kobiecości i dziecięcej niewinności, który uosabiała, był wyjątkowy”[19]. Zwrot „kobieta-dziecko” często pojawia się w tekstach dotyczących Marilyn (Mailer całkowicie odmawia jej dorosłości, nazywając „dziewczynką”). Rollyson pisze w *Life of an Actress* (1986), że „potrafiła w pełni świadomie korzystać ze swojej seksualności, a zarazem udawać niewinne, naiwne dziecko, zaskoczone zamieszaniem, które wywołuje”[20]. Richard Dyer, w akademickiej analizie postaci Monroe

jako gwiazdy, zgadza się, że niewinność miała kluczowe znaczenie dla jej popularności: „u Monroe seksualność jest niewinna [...] Monroe zna się na seksie, ale nie łączy go z poczuciem winy – uznaje seks za coś naturalnego”[21]. Z tego powodu stanowiła idealny symbol tego najbardziej dziecinnego dziesięciolecia w historii, lat pięćdziesiątych dwudziestego wieku, gdy Ameryka cofnęła się w rozwoju i oszalała na punkcie kobiecych piersi. Dziecinna natura Marilyn staje się przeciwieństwem fantazji o matczynej opiekuńczości – oto kobieta, która jest równie niedojrzała jak otaczający ją mężczyźni. „Ona nie zażąda zapłaty” – rozpływa się Mailer. Żadnych zobowiązań, żadnej presji – będzie dawała, a mężczyźni będą brać.

Dla niektórych kobiet stała się jednak symbolem klatki zrobionej z seksualnych fantazji, wysokiej emocjonalnej ceny, jaką trzeba zapłacić za brak wymagań wobec mężczyzn. Zarówno mężczyźni, jak i kobiety podkreślają, że Marilyn była jak dziecko: dla Mailera to część jej uroku, ale dla kobiet, takich jak Gloria Steinem czy Molly Haskell – ciążące jej brzemię. Wiele feministek traktuje Marilyn z nieufnością, pogardą, nawet otwartą wrogością. W 1973 roku w recenzji *Marilyn* Mailera Pauline Kael napisała:

> Trzepotała rzęsami jak jelonek Bambi, oblizywała sugestywnie rozchylone wargi, kołysała jędrnym i kuszącym tyłeczkiem i mówiła szeptem, pieszcząc nas oszałamiającymi aluzjami. Jej ekstrawagancko dojrzałe ciało wylewało się spod strojów, gdy rzucała się na nas z nieprzyzwoitą niewinnością młodocianej dziwki. [22]

W tekście *From Reverence to Rape*, klasycznej analizie wizerunku kobiet w świecie filmu, Molly Haskell z podobnym sceptycyzmem traktuje ten stereotyp: „Czym ona była, ten zapierający dech w piersiach blond symbol uległej seksualności, z niecierpliwie otwartymi ustami stanowiącymi zapasowy otwór, szeptem wyrażająca nieuświadomioną obawę? I kto sprawił, że tym się stała?”[23].

Wizerunkowi Marilyn zawsze towarzyszyły pytania o jego sztuczność: sugeruje to sama konstrukcja gramatyczna retorycznego pytania: „Czym ona była?”. Pytano o to od samego początku. „Playboy” chciał się tego dowiedzieć już w 1953 roku: „Co tworzy Marilyn?” głosił nagłówek artykułu towarzyszącego pierwszej rozkładówce. Historia się nie zmienia, a mizogini i feministki dopytywali o to samo przez co najmniej dwadzieścia lat – kto albo co ją stworzyło? Jak zobaczymy, „Playboy” doszedł do wniosku, że Marilyn była „naturalnym zjawiskiem”, instynktownym i pozbawionym sztuczności. Haskell twierdzi, że o Marilyn można powiedzieć wszystko prócz tego, że była naturalna – to wizja kobiecości stworzona wyłącznie na potrzeby mężczyzn, celuloidowa nadmuchiwana lala: „Po części stanowiła tylko hipotezę [...] Fantazja onanistów, która dawała satysfakcję i nie żądała niczego w zamian [...] Fikcja lat pięćdziesiątych, kłamstwo, że kobieta nie ma seksualnych potrzeb, a jej jedynym celem jest zaspokajanie lub wzmacnianie potrzeb mężczyzn”[24].

Przekonanie, że „Marilyn” to tylko fantazja, jest do dziś często spotykane i pojawia się w wielu biografiach oraz (a może przede wszystkim) w akademickich rozprawach. W naukowej monografii z 1988 roku Graham McCann wskazuje na podstawową rolę fikcji w tożsamości Monroe: „Na «prawdziwą Marilyn Monroe» składają się dotyczące jej fabrykacje, nawet jeśli są faktami, oraz fakty, póki nie jesteśmy pewni, czy nie zostały sfabrykowane”[25]. W tym przypadku nie tylko imię „Marilyn Monroe” zostało ujęte w cudzysłów, ale sama idea, że istnieje ktoś taki jak „prawdziwa Marilyn Monroe”. Fikcyjność stanowi esencję jej natury. Siedem lat później Baty stwierdziła w zasadzie to samo na kartach *American Monroe*, gdy zasugerowała, że Monroe jest jedynie imitacją: „«prawdziwa Marilyn» to oksymoron: ona tylko pośredniczy między nami a rzeczywistością, stanowiąc symulację samej siebie”[26]. W 2002 roku to stwierdzenie stało się już truizmem, co pokazuje recenzja *Becoming Marilyn* zamieszczona na łamach „Newsweeka”: „prawdziwa Marilyn Monroe (cóż za oksymoron)”[27].

W końcu prawdziwy obraz Monroe staje się tak niejasny, że zaczynamy wierzyć, iż nie ma w niej niczego poza sztucznym wizerunkiem, staje się więc płaskim stereotypem. Od tego próbowały ją ocalić feministki, jak Haskell czy Steinem, postrzegając jej wizerunek jako fantazję wyprodukowaną na potrzeby mężczyzn. Zmutowała od naturalności do czystej fikcji, ale, tak czy inaczej, mężczyźni pożądają tego, co współtworzy ideę Marilyn.

Chociaż „prawdziwa Marilyn" wcale nie jest oksymoronem (prawdziwa Marilyn istniała), jej wizerunek rzeczywiście ma charakter oksymoroniczny i paradoksalny. Mówiąc dokładniej, ludzie postrzegają Marilyn jako serię paradoksów, sprzeczności, których nie potrafią pogodzić. Trudności w godzeniu tych przeciwieństw są pod wieloma względami spowodowane dosłownością rozdźwięku między wizerunkiem a rzeczywistością. Jeśli uwierzymy w ten rozdźwięk, obraz Marilyn pęknie, a ona sama zacznie się rozgałęziać. Wszystkie sprzeczności, które Marilyn ma uosabiać, odzwierciedlają strach i pożądanie, z jakim stereotypową kobietę postrzegają mężczyźni, którzy stworzyli tę ideę i nie potrafili jej urzeczywistnić. Mailer ponownie uzewnętrznia tę reakcję w swojej niepoprawnej tyradzie, katalogu przeciwieństw obserwowanych u Marilyn, która według niego była:

> królową kastracji, gotową opłakiwać zdychającą płotkę, miłośniczką książek, która nie czytała, oraz dumną, niewzruszoną artystką, która, poczuwszy chuć, gotowa była publicznie wypinać zadek, niczym dziwka podrywająca gorącego samca, kobietą tryskającą wigorem, dowcipem i zmysłowością, która gnuśnie spędzała całe dnie, jak pogrążony w śpiączce leniwiec, dziewczynką, a jednocześnie aktorką, która potrafiła wzniecić rozruchy, upuszczając rękawiczkę podczas premiery, gejzerem wdzięku i przerażającą nudziarą, porażającym cyklonem piękna, gdy się wyszykowała na pokaz, i przygarbioną, bezbarwną, wilgotną od potu – zalatywało od niej! – myszą, olbrzymką i emocjonalną Pigmejką, miłośniczką życia i hieną śmierci, wprowadzającą się w spowodowane lekami zamroczenie, paleniskiem seksu, na którym rzadko płonął ogień – sypiała w biustonoszu. Z pewnością była czymś więcej, a jednocześnie czymś mniej, niż czarownica ze srebrnego ekranu.[28]

Dyer trafnie argumentuje, że zjawisko gwiazdorstwa zawsze opiera się na przeciwieństwach: gwiazda jest zarazem zwyczajna i niezwykła, znajoma i odległa, wszechobecna i niedostępna. Marilyn reprezentuje wszystkie te przeciwieństwa, a także wiele innych.

Apokryfy dotyczące Marilyn wykreowały wizerunek kobiety jednocześnie naturalnej i sztucznej, pełnej seksu i niewinnej (madonny i dziwki), inteligentnej i głupiej, bezpiecznej i groźnej, osaczonej i potężnej, pięknej i groteskowej, uosabiającej seks i śmierć, siebie samą i kogoś innego. Za stereotypem kryje się znajome pomieszanie tego, co dosłowne i metaforyczne: Marilyn to symbol, a także ktoś prawdziwy. Jej pierwszy biograf, Maurice Zolotow, napisał w 1960 roku, że miała dziwną umiejętność stawania się wszystkim, co chcieli w niej wiedzieć mężczyźni:

> niemal każdy mężczyzna może znaleźć w Marilyn jakąś cechę, która odpowiada jego zainteresowaniom. Lerner znajduje kobietę, z którą może rozmawiać o „ideach", Mailer – „modną blondynkę", Farrell – *femme du peuple*, Nabokov – komediantkę seksu, Chayefsky – ofiarę głodną miłości. Jest coś w przeszłości Monroe, w jej złożonej osobowości, niepokojącym intelekcie, poczuciu odrzucenia i poszukiwaniu miłości starszych mężczyzn, co usprawiedliwia każdą z tych reakcji, tak jak można znaleźć dobre powody dla poparcia stanowiska tych, którzy widzą w niej idealną kandydatkę na matkę.[29]

Dla mężczyzn, takich jak Mailer i Zolotow, Monroe jest testem Rorschacha, ekranem, na którym wyświetlają się sprzeczne męskie pragnienia, urzeczywistnieniem fantazji, „naturalnym" wcieleniem wszystkich tych sprzeczności. Jej rzeczywistość zawsze jednak będzie sprowadzała się do seksu: skoro może stać się „wszystkim", jak uważa Zolotow, może być tylko nieskończoną liczbą wariacji na temat pożądanej kobiety. Sprzymierzona z naturą i ciałem, idealizowana za swoją płodność i mieszana z błotem za nieopanowaną seksualność, kobieta jest tradycyjnie przedstawiana jako dawczyni życia i niszczycielka. Simone de Beauvoir napisała, że kobieta „jest

wszystkim, czego mężczyzna pożąda, ale nie może osiągnąć”[30]. Albo − jak powiedział o Marilyn reżyser Jean Negulesco − „jest dla mężczyzny czymś, czego wszyscy pragniemy w naszych niespełnionych marzeniach”[31].

Dlatego w kolejnym akapicie Zolotow może stwierdzić, że Marilyn jest rzeczywiście „wszystkim dla wszystkich mężczyzn” − i dlatego jej naśladowczynie zawodzą: „Ze względu na pierwotną niewinność zaklętą w ciele Wenus była autentyczna – w przeciwieństwie do jej naśladowczyń”. Dla Zolotowa autentyczna kobieta jest zarazem dziewicą i dziwką, Marią i Ewą: udręczoną niewinnością i źródłem grzechu. Z nieco większą historyczną przenikliwością zauważył także, że popularność Monroe wiązała się z faktem, iż „postać, którą kreowała, odwoływała się do podstawowej zmiany w męskim postrzeganiu roli kobiety w seksie”, polegającej na ewolucji w „żonę-kochankę”, którą Monroe uosabiała:

> jest zmysłowa, ale podziwia Dostojewskiego. Poświęca niezliczone godziny na dbanie o urodę, jednak uwielbia dzieci i dom, a także świetnie gotuje i sama piecze chleb. Według niej, a raczej postaci, którą odgrywa (która jest po części nią samą, a po części wytworem jej wyobraźni), seks to przyjemność, jednak unika próżności, ponieważ jej pożądanie wyrasta z miłości i współczucia, poza tym pozostaje wierna jednemu mężczyźnie.[32]

Jest ciałem, lecz także umysłem; udomowionym obiektem pożądania, zmysłowym, ale czystym: paradoksy Zolotowa pełnią funkcję obronną, ukazując nam, jak niezręcznie zawsze czuli się widzowie w zetknięciu z seksualnością Marilyn. Ten stan zawieszenia między madonną a dziwką (a także między autentycznością i fałszem, grą i rzeczywistością) wciąż definiuje mit Marilyn.

Pomimo sentymentalnego tonu, jaki wyczuwa się w relacji Zolotowa, niewątpliwie ma on rację, gdy twierdzi, że Monroe prowokowała stawianie licznych pytań dotyczących natury kobiety w epoce zmiany ról seksualnych. Chociaż często postrzega się ją jako ostatni oddech

tradycyjnej kobiecości lat pięćdziesiątych, wielu uważa jej wizerunek za zwiastun nadchodzących zmian. W 1981 roku w feministycznej analizie zjawiska pornografii Susan Griffin argumentowała, że Monroe „buntowała się przeciwko podwójnym standardom. Nie nosiła biustonoszy ani wyszczuplających pasów. Nie wstydziła się pozowania nago”[33]. Większość komentatorów docenia jej rolę w walce z seksualnym purytanizmem. Jak zauważa Adam Victor w *The Complete Marilyn Monroe*: „Chociaż przesadą byłoby stwierdzenie, że Marilyn własnoręcznie zlikwidowała bariery w pruderyjnej Ameryce lat pięćdziesiątych, to z pewnością odegrała znaczącą rolę w tym procesie”[34].

Wiele z najczęściej powtarzanych wypowiedzi Marilyn (czasami nazywanych „monroeizmami”) dotyczyło jej podejścia do seksu: „seks jest częścią natury − ogłosiła w 1956 roku − a ja zamierzam słuchać jej głosu”[35]. Publiczność Monroe nie zamierzała jednak tak łatwo pozbyć się lęku i wstydu utożsamianych z takim „naturalnym” podejściem. W latach pięćdziesiątych wręcz obsesyjnie podkreślano naturalność Marilyn, zupełnie jakby komentatorzy chcieli przekonać siebie do czegoś, w co nie wierzyli. Dlatego w pierwszym numerze „Playboya” nazwano ją „uosobieniem naturalnego seksu” (zapewne w odróżnieniu od uosobienia nienaturalnego seksu) oraz naturalnym zjawiskiem i „najbardziej naturalnym wyborem” na ich pierwszą rozkładówkę, jednocześnie zaznaczając, że „naturalnie pojawia się pytanie, dlaczego jest ona takim zjawiskiem” (by udzielić tautologicznej odpowiedzi, dwukrotnie określając Marilyn jako „autentyczną”). Jej „naturalność” nagle stała się dla niektórych określeniem pogardliwym − na przykład dla Nunnally’ego Johnsona, który nazwał Marilyn „zjawiskiem naturalnym jak wodospad Niagara. Nie da się z nim rozmawiać. Ono nie odzywa się do ciebie. Możesz tylko cofnąć się i podziwiać”[36]. Dla Johnsona ta cecha Monroe jest potworna i czyni z niej wybryk natury. Ameryka w latach pięćdziesiątych pragnęła, żeby seksualna otwartość

Marilyn wyglądała na naturalną i niewinną, ale nie potrafiła się do tego przekonać.

Podczas gdy „naturalność” Marilyn miała usprawiedliwić wyzywającą seksualność, wiara w jej niewinność łagodziła zagrożenie seksualną agresją i rozwiązłością. Sformułowania takie jak „bezwstydna i cielesna” pojawiają się obok „radosna i niewinna”, na przykład u biografa Donalda Spoto: Marilyn była „powojennym ideałem amerykańskiej dziewczyny, miękkim, otwarcie wyrażającym swoje potrzeby, ubóstwiającym mężczyzn, naiwnym, oferującym seks bez żadnych oczekiwań... Jest jednak coś dyskretnie agresywnego w jej pozie czysto cielesnej istoty”[37]. Andrew O’Hagana pragmatyczniej podsumowywał rozwój postaci Monroe: „Po krótkim etapie pracy w charakterze modelki, flirtowania, rżnięcia się, ćwiczenia poprawnego chodu i czekania w kolejce razem z innymi dziewczynami w drogerii Schwab’s przy Sunset Boulevard Marilyn znalazła receptę na ożywienie lat pięćdziesiątych”[38].

Jeżeli nawet była narzędziem seksualnego wyzwolenia, to upośledzonym. Marilyn nie jest feministką, ale postfeministką. Pojawiła się przed rozkwitem feminizmu (rok po jej śmierci Betty Friedan wydała *Mistykę kobiecości*, w której wskazała neowiktoriańskie postawy wobec kobiet, traktując Marilyn jako przykład), ale jej wizerunek przygotowuje grunt dla postfeminizmu, sugerując, że wyzywająca seksualność lub otwarty konsumpcjonizm mogą stanowić formę kobiecej siły, a także że konsumpcjonizm nie musi łączyć się z ideologią postrzegającą kobiety jako ozdoby. Monroe przez całą karierę balansowała między popularnością a tandetą, pomiędzy pozycją towaru i komercyjną potęgą, pomiędzy siłą a brzemieniem, które wynikają z męskiego pożądania. Często wspominała o związkach między handlem, władzą i seksem, próbując wydobyć to, co najlepsze, z każdej z postaw (stanowi to kwintesencję postfeministycznych pragnień). Stwierdzała buntowniczo: „Nie chcę być sprzedawana publice jako celuloidowy afrodyzjakal [*sic!*]”, by po chwili dodać: „Przez pierwsze kilka lat to mi odpowiadało.

Teraz jest jednak inaczej”[39]. Innym razem powiedziała, znów sama sobie przecząc: „Jeżeli rzeczywiście jestem symbolem seksu, powinno to zwiększyć oglądalność moich filmów, ale nie chcę podchodzić do tego w komercyjny sposób”[40]. W ostatnim wywiadzie Monroe znów kręciła, mówiąc o jej zaszufladkowaniu: „Nigdy nie rozumiałam, czym jest ten cały symbol seksu. Zawsze uważałam, że symbole to takie obrazki! Na tym polega problem, symbol seksu staje się szufladką. A ja nienawidzę, gdy się mnie szufladkuje. Jeśli jednak mam być symbolem czegoś, to lepiej niech to będzie seks, a nie jakieś inne rzeczy”[41].

Marilyn stała się symbolem, produktem, wizerunkiem. Jednocześnie wspomagała ten proces i mu się opierała. Po jej śmierci to komercyjne podejście jeszcze przybrało na sile. „Marilyn” to towar: zdjęcia, plakaty, kalendarze, kubki, karty do gry, torebki, koszulki. Rola plastikowej ikony objawia się w dwóch najistotniejszych kontekstach. Z jednej strony postrzega się ją jako produkt, który można badać w ramach quasi-marksistowskich rozpraw o konsumeryzmie i kulturoznawczych analiz, traktując Marilyn jako ikonę − czyni tak na przykład Baty w swojej monografii. Drugie, znacznie popularniejsze podejście przedstawia Marilyn jako prawdziwą kobietę, której obraz przesłoniło wspomniane uprzedmiotowienie, którą jednak można odszukać i ocalić, opowiadając prawdziwą historię, odnajdując „prawdziwą kobietę” ukrytą za mitem, przedstawiając Marilyn opowiedzianą „jej własnymi słowami” albo w jakiś inny sposób ratując ją przed zgubnym wpływem konsumpcyjnej kultury.

Te dwie postawy łączy założenie, że − stając się symbolem seksu − Marilyn została sprowadzona nie tylko do roli przedmiotu, lecz także taniej błyskotki, bibelotu. To poczucie trywialności niewątpliwie ma związek z jej popularnością: oswojenie z jej wizerunkiem spotęgowało pogardę, z jaką często spotykała się za życia. Początkowe zdania napisanej przez Glorię Steinem feministycznej „obrony” Marilyn podkreślają zarówno jej wszechobecność, jak i nieistotność:

> Minęło niemal ćwierć wieku od śmierci mało ważnej amerykańskiej aktorki nazwiskiem Marilyn Monroe. Nie ma powodu, aby stanowiła ona część mojej świadomości, gdy idę pełną koloru, ruchu i życia ulicą w centrum Nowego Jorku.
>
> Na wystawie sklepu z białymi letnimi sukienkami widzę kilka olbrzymich zdjęć – naturalnej wielkości wyciętą sylwetkę Marilyn w białej wiązanej na szyi sukience i kilka zbliżeń na jej pełen delikatności uśmiech domagający się miłości. [42]

Steinem zakłada, że Marilyn się nie liczy – była „mało ważną" aktorką, której obecność w myślach Steinem jest zbędna, a wręcz absurdalna – ale jednocześnie zwraca uwagę na trwałość Marilyn jako kulturowego zjawiska i symbolu oraz obiektu pożądania.

Jak ktoś tak rozpoznawalny, tak dobrze się sprzedający i tak cenny może zarazem być nieistotny? Jak się przekonamy, istnieje wiele odpowiedzi na to pytanie. Uśmiech domagający się miłości domaga się także kupna: Marilyn zawsze uchodziła za kusicielkę, więc wielu ludzi podejrzliwie patrzyło na taką nachalność.

Ważnym powodem umniejszania znaczenia Marilyn jest poczucie, że była wyrachowana. Mówimy obecnie, że to, co naiwni ludzie kiedyś kupowali jako „ideał" seksualności, to tylko fantazja, i winszujemy sobie naszego wyrafinowania. Dlatego w *Becoming Marilyn* na łamach „Newsweeka" napisano: „Wciąż obserwujemy różne wersje syndromu Marilyn – kobiety, które starają się sprostać dziwacznym i sprzecznym męskim oczekiwaniom albo je parodiują – ale już nie w tak czystej i naiwnej formie. Uroczo zepsuty styl autoprezentacji, do którego aspirowała Marilyn, dziś wydaje się zbyt skromny, a zarazem zbyt surowy"[43]. Innymi słowy, nie tylko wiemy, że „Marilyn Monroe" to rola odgrywana przez Marilyn Monroe, ale już nie dajemy się na nią nabrać. Rozumiemy, że jest jedynie symbolem seksu, co więcej − pomimo niesłabnącej popularności i rozpoznawalności − pod wieloma względami przestarzałym. Urzeka nas jako kiczowata parodia, ale kto traktowałby ją poważnie?

Oglądana przez pryzmat postmodernizmu, feminizmu czy homoseksualnej subkultury, wydaje się banalna i zbędna jako standard piękna w epoce ujarzmionego, silnego ciała. Opinie heteroseksualnych mężczyzn wskazują, że legendarna atrakcyjność, którą opiewał Mailer, bywa dziś niezrozumiała, a nawet śmieszna. Heteroseksualne kobiety również postrzegają Marilyn w kategoriach żartu; wcześniej jednak uważały, że to żart z nich samych, a teraz są zdania, że żart obrócił się przeciwko niej, kobiecie zniszczonej przez chęć dorównania męskim oczekiwaniom (albo zniżenia się do nich).

W książce *American Beauty*, historii zmian w postrzeganiu piękna, Lois Banner argumentuje, że Marilyn symbolizuje dwa najpopularniejsze w latach pięćdziesiątych modele kobiecości, czyli dziewczęcość (Debbie Reynolds, Sandra Dee) i zmysłowość „bogini matki" (Ava Gardner, Jane Russell). „Oba te ideały osiągnęły swoje apogeum w Marilyn Monroe"[44]. Chociaż jej rzekoma dziecinność spotyka się z kpinami albo współczuciem, ciało Marilyn często wspomina się z nostalgią jako symbol czasów, gdy kobiety „mogły być kobiece": zmysłowe i kształtne. Marge Piercy utrzymuje, że Marilyn to „jedna z ostatnich kobiecych gwiazd, która miała naturalne ciało. Dzisiaj natychmiast zostałaby zmuszona do przejścia na ścisłą dietę i wysłana na zabieg odsysania tłuszczu, ponieważ już nie wolno nam wyglądać kobieco. Dzisiejsze gwiazdy mają wyrzeźbione i kościste ciała. Ona się kołysała. Bujała. Była dojrzała i soczysta. Kości ukrywała pod ciałem"[45]. Modelka Elizabeth Hurley powiedziała ostatnio, w nieco mniej feministycznym duchu: „Gdybym była taka gruba jak Marilyn Monroe, chyba bym się zabiła".

Chociaż to niewątpliwie prawda, że Monroe była bardziej zaokrąglona niż dzisiejsze „wyrzeźbione i kościste" gwiazdy, to bynajmniej nie mogła sobie pozwolić w tej kwestii na zbyt wiele, nie żyła też w jakiejś minionej szczęśliwej epoce, gdy kultura uwielbiała kobiety i dopuszczała do głosu obfitą żeńską seksualność. Nie jest także prawdą – dotyczy to zarówno tamtych, jak i obecnych czasów – że tylko

mężczyźni usiłują wpływać na wygląd kobiecych ciał (przykład Elizabeth Hurley). W 1953 roku, gdy Marilyn grała swoją pierwszą główną rolę w *Niagarze*, pewna kobieta napisała list do felietonistki Dorothy Kilgallen, krytykując niezdyscyplinowane ciało Monroe:

> Muszę się poskarżyć. Piszę do Pani, ponieważ, jako kobieta, czuję, że mnie Pani zrozumie i być może zrobi coś, aby pomóc chodzącym do kina Amerykankom w stawianiu oporu. Chodzi mi o zwrot, którym stale się nas atakuje: „Kobiety, które nie lubią Marilyn Monroe, po prostu są złośliwe i jej zazdroszczą". [...]
>
> Pewnego wieczora wybrałam się do Roxy, żeby dobrze przyjrzeć się tej seksbombie. Kiedy tak siedziałam na balkonie i patrzyłam na pannę Monroe, która leżała na łóżku z rozrzuconymi nogami, zaczęłam zapadać się w fotel. Gdy odchodziła w dal głupawym krokiem, kręcąc tyłkiem opiętym absurdalnie obcisłą sukienką, zapadłam się jeszcze niżej. [...]
>
> Spytałam siebie: czy to jest coś świeżego? Czy to najbardziej podniecająca rzecz od lat? Jeśli tak, to proponuję, żeby każda ciężko pracująca studentka szkoły teatralnej, każda królowa burleski i tandetna modelka zatrudniła agenta prasowego, pozowała nago, jadła tuczące potrawy, od których urośnie jej tyłek, i chodziła jak kaczka. Na pewno dobrze na tym wyjdzie.
>
> Nie, Dorothy, nie czułam zazdrości, tylko wstyd i lekki strach, że takie aktorstwo, jak w wykonaniu panny Monroe, stanie się wzorem dla wielu niemądrych kobiet.[46]

„Absurdalna", „głupawa", „przynosząca wstyd", „idiotyczna" – duża część widowni postrzegała Marilyn Monroe jako żart, który w dużej mierze wiązał się z jej fizycznym rozbuchaniem, nadmierną dostępnością i przesadą. Wywoływała zażenowanie.

Jak się przekonamy, Marilyn zawsze cechował brak zdyscyplinowania i zawsze patrzono na nią nie tylko z pożądaniem, lecz także ze zmieszaniem. Jej swoboda i żenujące zachowania dotyczą zarówno ciała, jak i psychiki: jest nieopanowana, pozbawiona hamulców, chaotyczna, histeryczna. Na zewnątrz gruba, w środku zaś szalona: oba te wizerunki reprezentują kobiece wyuzdanie, rozwiązłość, nawet buntowniczość. W reakcji na taki nonkonformizm świat kultury ją ubóstwiał, ale także upokarzał. W 1960 roku Marilyn krytykowano, że

przytyła przed filmem *Pokochajmy się* („Marilyn pokazuje swoje słynne, tym razem znacznie obfitsze kształty. Może by tak na dietę?”[47] – napisano w jednej z recenzji). Jej była pokojówka, Lena Pepitone, napisała pamiętnik, w którym dużo miejsca poświęca otyłości Marilyn, jej zagraconym szafom i niechlujnym zwyczajom. Z kolei biografka Barbara Leaming zdradza, że Monroe czuła się „zrozpaczona” po zamkniętym pokazie *Pół żartem, pół serio* i stwierdziła: „Wszyscy będą się ze mnie śmiać. I to wcale nie z powodu mojego aktorstwa. Wyglądam jak tłusta świnia. Przez tych kutasów wyglądam jak komiczna tłusta świnia”[48]. Jej „zbyt wybujałe” ciało i nieskrywana seksualność równie często wzbudzały niechęć, jak pożądanie. W sztuce Arthura Millera *Po upadku*, napisanej po śmierci Monroe, wcielenie Marilyn o imieniu Maggie wciąż zamartwia się, że jest „żartem, na którym inni zarabiają”; jej targany wyrzutami sumienia były mąż Quentin w pewnej chwili wykrzykuje: „Powinienem przyznać jej rację, że jest żartem, ślicznotką, która próbuje traktować siebie poważnie!”[49]. Marilyn schudła latem, w roku swojej śmierci, w ramach próby odbudowania kariery; koroner zważył i zmierzył jej ciało: miała 166 centymetrów i ważyła 53 kilogramy. W naszej kulturze pokutuje jej nienaturalnie olbrzymi wizerunek: jest gigantyczną figurą reklamującą *Słomianego wdowca* dominującą nad Times Square, a nie drobną kobietką, którą była w istocie.

Marilyn tak naprawdę symbolizuje nie tylko naszą wizję (nostalgiczną i niesprecyzowaną) typowego dla lat pięćdziesiątych postrzegania kobiecego ciała, ale całą tamtą dekadę, co wykazują tacy krytycy jak Richard Dyer i Paige Baty. Jak argumentuje Dyer w książce *Stars*, wizerunek Monroe należy

> postrzegać w kontekście zmieniającego się podejścia Amerykanów do moralności i seksualności w latach pięćdziesiątych, którego oznakami były na przykład rosnąca popularność idei Freuda w powojennej Ameryce (obserwowana zwłaszcza w hollywoodzkich melodramatach), raport Kinseya, *Mistyka kobiecości* Betty Friedan, zbuntowani gwiazdorzy, tacy jak Marlon Brando, James

> Dean czy Elvis Presley, złagodzenie kinowej cenzury w obliczu konkurencji ze strony telewizji itd. [...] Połączenie seksualności i niewinności, jakie stanowiła Monroe, wpisuje się w te zmiany, ale jej „charyzmę” można postrzegać także jako objaw skupienia tych wszystkich trendów w jej wnętrzu. Z tego powodu można ją uznać za uosobienie napięć, które przenikały życie ideologiczne Ameryki w latach pięćdziesiątych. Można przyjąć, że heroicznie przeżywała te napięcia albo że boleśnie je obnażała.[50]

Według Baty Monroe personifikuje także nasze postawy wobec lat pięćdziesiątych: „Marilyn uosabia pozornie niewinne lata pięćdziesiąte w Ameryce – dekadę, która stała się wyidealizowaną ikoną, choć jej niewinność okazuje się fałszywa – a zarazem późniejszą dekadencję. [...] Jest jednocześnie słonecznym, seksownym, niewinnym szyfrem oraz mrocznym, niebezpiecznym i pozbawionym złudzeń wyznacznikiem amerykańskiego dziedzictwa”[51]. Niektórzy, na przykład Marge Piercy, winią Marilyn za problemy epoki, której stała się symbolem:

> Podchodzę do niej ze znudzeniem i niepokojem, jakbym okrążała egzotyczne śmietnisko z rekwizytami z lat pięćdziesiątych, freudowskimi tekstami, wesołymi wdówkami, biustonoszami przypominającymi wyrzutnie rakiet, butami na dziesięciocentymetrowych obcasach, puszkami lakieru do włosów o konsystencji szelaku, aborcjami robionymi w ukryciu, o których nikomu się nie wspomina, małżeństwem jako Świętym Graalem, pomarszczonymi fartuszkami i wyskubanymi brwiami. Wokół niej krąży tak wiele pustych słów, tak wiele osób flirtowało z jej duchem i podpinało się pod niego, że na pierwszy rzut oka w środku nie ma niczego poza próżnią.

Piercy widzi w Marilyn tylko kolejny odrzucony obiekt pochodzący z lat pięćdziesiątych, zużyty przedmiot, wyciśniętą tubkę pasty, pustą puszkę po lakierze do włosów, w której „nie ma niczego poza próżnią”. W takich opowieściach Marilyn staje się porzuconym modelem kobiecości.

Jeśli jednak postrzegamy Marilyn tylko jako zużyty przedmiot, zaprzeczamy pożądaniu, jakie wciąż wzbudza jej wizerunek. Właśnie dlatego Piercy odczuwa nie tylko znudzenie, lecz także niepokój:

Marilyn jeszcze nie powiedziała ostatniego słowa. Wciąż jest obecna, sprzedaje się, a świat kultury karmi się jej wizerunkiem. Czy raczej karmi się tym, w jaki sposób ona tworzy swój wizerunek: We wszechwiedzącej epoce postmodernizmu lubimy oglądać obrazy „zza kulis", usunięte sceny, aktorów przy pracy.

Błyskotliwy portret Marilyn autorstwa fotografa Sama Shawa, przedstawiający gwiazdę przeglądającą się w lustrze, w wyrafinowany sposób łączy proces tworzenia wizerunku i konsumpcję. Oto prawdziwy rozmach: buteleczki perfum (rozpoznajemy markę, chociaż nie widzimy etykiety), pudełka z biżuterią, kosmetyki i puderniczki, przybory do robienia makijażu. Aparat kreuje jednak też jej wizerunek, podobnie jak ona sama. Marilyn bezustannie konsumują czujne oczy widzów: „spojrzenie, które powołało ją do życia jako «Marilyn» i podtrzymywało, dopóki potrafiła je przyciągnąć, było także spojrzeniem krytycznym i przeszywającym"[52]. Shaw ujawnia, że nie chodziło tylko o spojrzenia widzów albo fotografa, ale jej własne. Sama się kreowała. Sprzedawała się nam, a my koniecznie chcemy w tym widzieć faustowski pakt, ponieważ uważamy, że wszystko, co można sprzedać, jest tanie. Na tym obrazie pojawia się rysa, gdy uświadamiamy sobie, jak cenna stała się autoreklama Marilyn.



Marilyn Monroe, 1955.

Monroe od samego początku wiązała się ze światem reklamy. W 1945 roku rozpoczęła bardzo udaną karierę modelki i wkrótce organizacja Advertising Association of the West okrzyknęła ją „Najbardziej reklamowaną dziewczyną na świecie”[53]. Jako modelka reklamowała szeroką gamę produktów i firm, między innymi linię lotniczą American Airlines, tabletki odchudzające Kyron Way, piwo Pabst i olejek do opalania Tar-Tan. W 1950 roku, jako młoda gwiazdka, pojawiła się w jedynej reklamie telewizyjnej zrealizowanej dla spółki Royal Triton Oil; stała obok swojego pierwszego samochodu, któremu nadała imię Cynthia, i zapewniała, że „Cynthia będzie miała najlepszą możliwą opiekę. Wystarczy wlać jej do brzuszka olej Royal Triton”[54]. Wraz ze wzrostem popularności Monroe zaczęła reklamować samą siebie jako produkt – a inni również ją reklamowali, promując wizerunek i karierę. Kiedy zmarła, spadkobiercy dalej sprzedawali jej nazwisko i wizerunek,

między innymi takim markom jak Chanel numer 5, wino „Marilyn Merlot”, wódka Absolut, Mercedes-Benz czy Gap Khakis.

W 1999 roku dom aukcyjny Christie’s sprzedał część majątku Monroe za 13,5 miliona dolarów. Kolejne 2,68 miliona przyniosła sprzedaż katalogów, z których każdy kosztował 85 dolarów. 75 tysięcy gości odwiedziło promocje aukcji zorganizowane w sześciu miastach na trzech kontynentach. Prawo jazdy Marilyn sprzedano za 145 500 dolarów; kilka zdjęć jej psa Mafa (zdrobnienie od Mafia; wybrała takie imię, bo zwierzę otrzymała w prezencie od Franka Sinatry) kupiono za 222 500 dolarów; biały fortepian gabinetowy, o którym Marilyn wspominała w autobiografii, nabyła gwiazda pop Mariah Carey za 632 500 dolarów. Sukienka, którą miała na sobie, gdy śpiewała *Happy Birthday* Johnowi F. Kennedy’emu w Madison Square Garden w maju 1962 roku, uzyskała szokującą cenę 1,26 miliona dolarów; sklep z pamiątkami, który ją kupił, wycenił wartość nabytku na 3 miliony i uznał, że zdobył ją „za półdarmo”.

W 1997 roku Mercedes Benz wykorzystał zdjęcie Marilyn podpisane tylko jednym słowem: „przepych”. W reklamie nie pojawia się nazwa firmy; na pierwszy rzut oka nie da się ustalić, o jaki produkt chodzi, nie licząc samej Marilyn. Czego mamy zapragnąć, patrząc na to zdjęcie? Oczywiście przepychu. Współczesne reklamy łączą produkt z konkretną cechą: jeśli go kupisz, ten przymiot stanie się twoim udziałem. Jeśli jednak pragniesz przepychu, to skąd masz wiedzieć, co kupić? Reklama wykorzystuje ideę znaku firmowego, zastępując symbol piękna malutkim logotypem Mercedesa; zarówno Marilyn, jak i Mercedes charakteryzuje przepych. Pożąda się ich i stanowią kultową markę. Poza tym ta reklama zwiększa wartość produktu, niebezpośrednio odwołując się do cennych sitodruków Warhola. Wykorzystał on wprawdzie nieco inne zdjęcie pochodzące z tej samej sesji (autorstwa fotografa Fox, Franka Powolnego) promującej film *Niagara*, ale fotografie są na tyle podobne, że odwołanie staje się skuteczne. Nie dotyczy to tylko zdjęć; wszystkie opowieści o Marilyn odwołują się do siebie nawzajem,

a znaczenie jej wizerunku i licznych życiorysów w dużej mierze opiera się na relacjach między poszczególnymi obrazami lub historiami. Jeśli tego rodzaju współzależność wizerunków i opowieści, osób i postaci stanowi charakterystyczną cechę postmodernistycznej ikony, to Marilyn z pewnością jest jej idealnym przykładem. Oto osoba, która stała się marką. Znaki firmowe wykorzystują stereotypy i nadają im wartość, a raczej sprawiają, że wartość stereotypu staje się istotna w znaczeniu ekonomicznym. Symboliczny wizerunek zmienia się w markę i rości sobie prawo własności stereotypu. W tym ujęciu wizerunek Marilyn w reklamie Mercedesa jest podwójnym znakiem firmowym.

Marilyn zawsze była postrzegana jako seria znaków firmowych. W 1952 roku „Time" opublikował pierwszy całostronicowy artykuł o Monroe, opisując błyskawiczny sukces, jaki odniosła

> niedoskonała aktorka, ale utalentowana kobieta. Jest wyzywającą, 166-centymetrową osobowością o rozkołysanych biodrach, która przywróciła filmom nieokiełznany seksapil, którego brakowało im od czasów Clary Bow i Jean Harlow. Znakami firmowymi tej powabnej blondynki (94 cm w biuście, 61 cm w pasie, 94 cm w biodrach) są jej wilgotne, przymknięte powieki i wilgotne, uchylone usta. Jest marzeniem każdego agenta reklamowego.[55]

Jej „znakami firmowymi" są pełne seksu ciało, a zwłaszcza „przymknięte oczy i uchylone usta"? A dlaczego nie uchylone powieki i przymknięte usta? Ponieważ tak brzmią utarte frazesy, literackie znaki firmowe, wielokrotnie powtarzane zwroty, utożsamiane z konkretnymi pojęciami. Marilyn odniosła sukces także dlatego, że stała się znakiem firmowym. Nie tylko miała firmową minę i znamię, lecz także fryzurę i makijaż. Jej wizerunek jest tak charakterystyczny, że wystarczy rzut oka, by ją rozpoznać. Na okładce powieści *Blondynka* Joyce Carol Oates widniał tylko zarys włosów i twarzy Marilyn, ale nie mogło być wątpliwości, o kogo chodzi. A kiedy Monroe usiłowała uciec przed tym schematem albo chociaż częściowo go zmienić, napotkała sprzeciw publiczności. Tak dogłębnie identyfikowała się z marką, ideą,

wizerunkiem, że nie potrafiła się od nich oddzielić: znak firmowy zmienił się w szufladkę. Stała się schematyczna, jak zauważa Richard Woodward: „Jest synonimem seksu, tak jak *Mona Lisa* jest symbolem sztuki, dlatego na samo wspomnienie jej nazwiska wszyscy, którzy nienawidzą schematów, umierają z nudy”. Chociaż początkowo porównywano ją do innych hollywoodzkich symboli seksu – zwłaszcza do wspomnianych na łamach „Timesa” Clary Bow i Jean Harlow, z którymi łączył ją ponoć przystępny urok dziewczyny z sąsiedztwa – znacznie je przewyższyła, ponieważ pozostała symbolem, a wręcz uosobieniem seksu.

CZASOPISMA I MODELKA

Jednym z powodów tego, że Marilyn zaczęto postrzegać jako niezmienny symbol seksu, była rola modelki pozującej do roznegliżowanych plakatów. Taki wizerunek towarzyszył jej przez całą karierę. Marilyn jako modelka nie sprzedawała mody, ale kokieteryjny, ocenzurowany wizerunek seksualnie dostępnej kobiety. Przyjacielskie dziewczyny z plakatów uśmiechały się zachęcająco, tak jak na najsłynniejszym tego typu zdjęciu pochodzącym z czasów drugiej wojny światowej, na którym Betty Grable ogląda się przez ramię (podobno sfotografowano ją od tyłu, ponieważ była w ciąży; zdjęcie zrobił Frank Powolny, ten sam, który, zatrudniony przez wytwórnię Fox, wykonał wspomniane promocyjne zdjęcia do filmu *Niagara*).

Jednym ze skutków zaangażowania Marilyn w roznegliżowane sesje zdjęciowe był narcyzm, który stał się głównym elementem jej wizerunku. Na wielu zdjęciach Marilyn siedzi przed lustrem i zachęca widza, by patrzył, jak zachwyca się swoją seksualnością. Słynna fotografia, na której Monroe pochyla się przed lustrem, by skropić się Chanel numer 5 między piersiami, sugeruje równoznaczność między Monroe jako seksualnym produktem a perfumami, z którymi jest skojarzona poprzez synekdochę. Narcystyczne osobowości traktują siebie jako obiekt pożądania i tym samym cicho przyzwalają widzom na

podglądactwo. Pożądając siebie, narcyz (albo ekshibicjonistka, jak „diagnozowali” Monroe jej biografowie) zachęca widza, aby również go pożądał. Zarówno narcyzm, jak i ekshibicjonizm przypisują widowni centralną rolę w budowaniu wizerunku Marilyn: oto jest na wystawie – obserwowana i pożądana – i czerpie z tego radość. Chce, abyś patrzył. Nie stara się być seksowna dla uciechy publiczności, ale dla własnej satysfakcji. Narcyzm (i ekshibicjonizm) sprawia, że ten pokaz seksualności jest dla niej naturalny.

Monroe została odkryta w jednej z fabryk w czasie drugiej wojny światowej i zaczęła pozować do czasopism dla panów takich jak „Peep”, „Laff” i „See”. Nigdy nie rozstała się z tym wizerunkiem nieruchomej, radośnie dostępnej seksualności, jak zauważa Dyer:

> Monroe = seksualność to komunikat obecny w mediach oceniających jej roznegliżowane zdjęcia i filmy, a także w codziennym języku, w którym stała się seksualnym punktem odniesienia.
>
> Rozpoczęła karierę, pozując do rozbieranych plakatów, trudno zaś znaleźć bardziej jednoznacznie seksualnie nacechowane obrazy. Te zdjęcia do końca życia stanowiły istotny element jej wizerunku, a lansowany przez nie styl wpływał na inne aspekty kariery, takie jak publiczne wystąpienia czy promocja filmów. Role, które jej proponowano, sposób jej filmowania, a także recenzje, które otrzymywała, tylko to potwierdzają.[56]

Jak argumentuję poniżej, analizując filmy Monroe, role, które otrzymywała, nie tylko to potwierdzają, ale rozmyślnie wykorzystują, czyniąc z Marilyn narcystyczne i ekshibicjonistyczne widowisko, które wywoływało zarówno pożądanie, jak i drwiny.

Monroe pozowała także do zdjęć, które wówczas eufemistycznie nazywano „artystycznymi”, co oznaczało akty (dziewczęta na plakatach zazwyczaj miały na sobie strój kąpielowy albo co najwyżej były półnagie). To nie była pornografia; tak naprawdę w tamtych latach różnica między fotografią artystyczną a pornografią polegała na niepokazywaniu włosów łonowych, chociaż pozwalano na odsłanianie piersi, a nawet sutków (w 1971 roku „Playboy” przeszedł do historii,

zamieszczając zdjęcie, na którym z trudem dało się dostrzec włosy łonowe modelki).

Najbardziej znany z wczesnych fotografów Monroe, André de Dienes, zarabiał na życie głównie artystycznymi zdjęciami, chociaż jego ujęcia Marilyn w większości są znacznie mniej „artystyczne” (czyli mniej roznegliżowane. De Dienes zrobił większość najsłynniejszych wczesnych zdjęć Monroe jako „Normy Jeane”, między innymi te, na których wspina się na wzgórze ubrana w spodnie khaki i zielony sweter czy siedzi na autostradzie, a także zdjęcia na Tobey Beach w sierpniu 1949 roku, które później opublikowano w albumie *Becoming Marilyn*. Fotografie Marilyn w stroju kąpielowym przypominają artystyczne zdjęcia, a zarazem przewyższają typowe statyczne plakaty, ponieważ są pełne życia, żartobliwe, wręcz figlarne.[57] Monroe w tym samym okresie (około 1946–1949) kilkakrotnie pozowała półnago malarzowi i fotografowi Earlowi Morganowi. Duża część opracowań naukowych dotyczących Monroe – a są one zaskakująco nieliczne – bada sposób przedstawienia jej ciała na tych obrazach oraz ich wpływ na to, jak później pokazywano Marilyn na ekranie, skupiając uwagę na jej piersiach i pośladkach, zazwyczaj filmując ją z profilu albo od tyłu.[58]

Najsłynniejsze roznegliżowane zdjęcie Monroe pochodzi z nagiej sesji, w której wzięła udział w 1949 roku, gdy z trudem wiązała koniec z końcem jako młoda gwiazdka w Hollywood. Zdjęcie, znane jako „Złote sny”, zostało sprzedane firmie wydającej kalendarze, a Monroe otrzymała za nie 50 dolarów. Trzy lata później Amerykanie z oszołomieniem, ale zarazem satysfakcją odkryli, że na parkingach dla ciężarówek i stacjach benzynowych w całym kraju wiszą nagie zdjęcia wschodzącej gwiazdy filmowej. Monroe przyznała, że to ona jest tą modelką, i oświadczyła, że niczego się nie wstydzi, przypieczętowując tym samym swoją sławę.

Rok później młody przedsiębiorca nazwiskiem Hugh Hefner za 500 dolarów kupił negatywy od firmy wydającej kalendarze i wykorzystał „Złote sny” w pierwszym numerze nowego czasopisma „Playboy”,

zapowiadając, że „nagie zdjęcia słynnej Marilyn Monroe” po raz pierwszy zostaną udostępnione masowemu odbiorcy, który będzie mógł je po prostu kupić w kiosku. Hefner został milionerem, sprzedając zdjęcie, za które Monroe otrzymała 50 dolarów w 1949 roku. To zdjęcie oraz skandal, który mu towarzyszył, wpływały na publiczne postrzeganie Monroe przez całe jej życie. Dobrze udokumentowana aura przyjaznej dostępności, którą tak wielu widzów odnajdywało w wizerunku Monroe, niewątpliwie w dużej mierze opierała się na ukrytej obietnicy nagości, ale także na swobodnym dostępie, ponieważ zawsze łatwo było dostać zdjęcie Marilyn Monroe.

Chociaż twarz Monroe jest obecnie kluczem do jej wizerunku, za życia bezustannie zwracano uwagę przede wszystkim na jej ciało. Czasopisma zamieszczały zdjęcia Monroe na okładce w towarzystwie nagłówków takich jak: *Marilyn Monroe: Na tym ciele zbudowano karierę* albo *Marilyn Monroe: Opłacone ciało*. Artykuły w czasopismach, które stanowiły początek kariery Monroe (i utrzymywały ją w świetle jupiterów, nawet gdy jej kariera aktorska podupadła), stawiały pytania o realność ciała Monroe, zainspirowane rozdźwiękiem między dostępnością, którą sugerowały roznegliżowane plakaty, a niedostępnością, przyjacielskością a tandetą, naturalnością a sztucznością. Gwiazda Monroe rozbłysła w tym samym roku, gdy Ameryka z otwartymi ramionami powitała „Playboya” oraz gdy wydano długo oczekiwany raport Kinseya dotyczący kobiecej seksualności.

„Playboy” na swoich okładkach bezwstydnie handlował ciałem Monroe (nie pytając jej o zgodę ani nie proponując zapłaty), aby zwiększać sprzedaż. „Po raz pierwszy w prasie KOLOROWE zdjęcia NAGIEJ MARILYN MONROE”. Obok rozkładówki pojawiły się dwie kolumny tekstu, którego treść nie pozostawiała wątpliwości, że powstał w odpowiedzi na lawinowo rosnącą popularność Monroe. Ten artykuł jest barometrem ukazującym, jak Marilyn Monroe odbierano i postrzegano w 1953 roku, na samym początku kariery, gdy dopiero

zaczynano opowiadać jej historię. Tekst nosi tytuł *Co tworzy Marilyn?* i zaczyna się od słów:

> Niektórzy twierdzą, że jej prawdziwe nazwisko to Norma Jean Baker. Inni utrzymują, że Norma Jeane Mortenson. Jej wymiary według różnych źródeł to 89–61–94, 95–63–95 albo 95–58–95. Czasami ma 163 centymetry i waży 54 kilogramy, ale może niespodziewanie urosnąć do 166 centymetrów i ważyć 53 kilogramy. Chociaż panowie, którzy zajmują się takimi kwestiami dla krajowych czasopism i gazet, pracują z różnymi danymi, ostatecznie otrzymują takie same wyniki.

Od początku kariery, jak pokazuje „Playboy", Marilyn postrzegano jako niejednoznaczną, pełną sprzeczności, nieuchwytną. Artykuł przedstawia sprzeczne doniesienia, ale usiłuje zlekceważyć poczucie niepewności, stwierdzając, że pomimo różnych danych ostatecznie otrzymujemy „takie same wyniki". Fakty jednak nie powinny być zmienne; gdy tak się dzieje, stają się fikcją.

Artykuł w „Playboyu" tłumaczy powód zainteresowania postacią Marilyn i próbuje pogodzić te sprzeczne doniesienia. Jako że Monroe jest „równie sławna jak Dwight Eisenhower i Dick Tracy, a wspólnie z doktorem Kinseyem [...] w tym roku zmonopolizowała seks, dlatego naturalne jest pytanie o przyczynę". Odpowiedź sugerują trzy inne sławne postacie, do których „Playboy" porównuje Monroe: prezydent Stanów Zjednoczonych, „seksuolog", którego długo oczekiwany raport o kobiecych zachowaniach seksualnych ukazał się w owym roku, oraz bohater kreskówki.

Nawiązując do władzy, seksu i fikcji, autor artykułu z nutą sceptycyzmu bada rolę, jaką zabiegi promocyjne odegrały w zbudowaniu popularności Marilyn, sugerując, że jest ona zarówno „wymyślona", jak i „autentyczna":

> Promocja wydaje się najbardziej oczywistą odpowiedzią. Nikt nie zostaje gwiazdą bez solidnego wsparcia dobrego specjalisty od kreowania wizerunku. W tym wypadku było ich dwóch – Harry Brand i Roy Craft – obaj pierwszorzędni.

> Pracują dla 20th Century-Fox i w przypadku Marilyn przeszli samych siebie. Niektóre z najważniejszych przełomów w karierze Marilyn były jednak nieplanowane. Jej romans z Joem DiMaggiem rozkwitał [...].
>
> Tak, zabiegi promocyjne z pewnością odgrywają ważną rolę w budowaniu popularności Marilyn – ale nie tylko one. Specjaliści od kreowania wizerunku rwą włosy z głowy, walcząc ze sobą nawzajem w trudnej branży filmowych ślicznotek, które zdążyły się już opatrzyć większości widzów. Marilyn wzięła ich szturmem, ponieważ, jak napisano na łamach „Life", jest prawdziwa.
>
> Co czyni ją prawdziwą?
>
> [...]
>
> Nie tylko twarz i ciało, ale to, co drobna Norma Jean nauczyła się z nimi robić [...].
>
> Na świecie nie ma drugiej takiej rzeczy jak Marilyn – pośród zwierząt, roślin ani minerałów. To uosobienie seksu. On jest obecny w jej spojrzeniu i ruchu. Czyni ją oczywistym wyborem na pierwszą „dziewczynę «Playboya»".

Tak naprawdę na łamach „Life" nazwano ją „autentyczną". „Playboy" chce się dowiedzieć, czy Marilyn jest prawdziwa, lecz już na początku sugeruje, że została wyprodukowana przez hollywoodzkie studio i stworzona jako produkt: wymyślono jej pseudonim, a jej prawdziwe nazwisko podawane jest w kilku wersjach; także jej wymiary są nieokreślone. Chociaż „Playboy" przyznaje, że Monroe mogła zostać wymyślona dla przyjemności mężczyzn, i tak nazywa ją „naturalną" i „prawdziwą". Ostatecznie ocenia, że została „naturalnie stworzona", ale tak obsesyjne podkreślanie naturalności w artykule dotyczącym jej niepewnego statusu może doprowadzić bardziej podejrzliwego czytelnika do wniosku, że „Playboy" zbyt mocno to eksponuje.

Może nas kusić, aby zlekceważyć „Playboya", uznając go za mało reprezentatywnego dla ortodoksyjnych postaw wobec kobiecego ciała, pokutujących w Ameryce lat pięćdziesiątych. To by jednak świadczyło o naszym niezrozumieniu jego konwencjonalności i popularności (w 1960 roku „Playboya" kupowało co miesiąc 1,2 miliona czytelników, a Hefner zbudował na nim imperium warte 16 milionów dolarów)[59]. Co więcej, czasopisma głównego nurtu przedstawiały Monroe

w identyczny sposób − jako naturalnie nagie ciało. O Monroe przez dekadę regularnie pisywano w krajowej prasie, między innymi w „Look”, „Collier’s”, „Cosmopolitan”, „Esquire”, „Family Circle”, „Photoplay” i oczywiście w „Time” oraz „Life”. W sierpniu 1952 na łamach „Time”, w pierwszym całostronicowym artykule dotyczącym Monroe, wielokrotnie nawiązywano do skandalu z kalendarzem:

> W salonach fryzjerskich i warsztatach Ameryki rozległ się przeciągły, donośny gwizd wywołany legendarnym już dziś kalendarzem ze zdjęciem Marilyn, na którym leży naga na kawałku czerwonego aksamitu. W styczniu zbite z tropu władze studia filmowego błagały Monroe, aby wszystkiego się wyparła, ale ona wierzy w naturalność. [...]
>
> Kiedy jest sama, często robi artystyczne pozy przed dużym lustrem, podziwiając pięknie rozmieszczone 53 kilogramy, które miliony widzów podziwiają w kinie [...].
>
> W jednej ze scen w *Małpiej kuracji* [najnowszym filmie Monroe] Charles Coburn bezskutecznie próbuje objaśnić Marilyn, która gra jego sekretarkę, tajniki pisania na maszynie. Coburn w końcu patrzy, jak Marilyn wychodzi z pokoju, kołysząc biodrami, po czym wzrusza ramionami i mówi do [Cary’ego] Granta: „Cóż, każdy może pisać na maszynie”. Najwyraźniej coraz szersze grono zagorzałych fanów Marilyn uważa, że każdy może być dobrym aktorem.[60]

Ten tekst, napisany w roku, gdy Monroe została gwiazdą, wskazuje na wiele wspomnianych elementów jej wizerunku. Wspomina o zdjęciach, a zwłaszcza o rozbieranych sesjach do plakatów. Zwraca uwagę, że otwarte podejście do seksualności przychodzi Marilyn „naturalnie”, a gdy jest sama, pozuje przed lustrem, i to nago („robi artystyczne pozy”), co ma świadczyć o tym, że wtedy nie gra, tylko jest sobą. A w końcu, w celu wzmocnienia tego argumentu, nazywa ją urodzoną modelką (Marilyn istnieje po to, by na nią patrzeć), która nikogo nie udaje (widzimy prawdziwą osobę).

W latach 1952–1972 Monroe ośmiokrotnie trafiała na okładkę „Life”, częściej niż ktokolwiek poza Audrey Hepburn. Po raz pierwszy znalazła się tam 7 kwietnia 1952 roku, tuż po wybuchu skandalu z rozbieranym

kalendarzem, co wydarzyło się w marcu. W czasopiśmie nazwano ją „nieugiętą blondynką”, o której „huczało w Hollywood”, ponieważ „za jej prostym umysłem i zmysłowym ciałem kryła się iskra, jaką mają tylko prawdziwe filmowe osobowości”.

> Jako że w filmach gra zawsze głupie blondynki, Hollywood także uznaje ją za głupią. To złudzenie. Marilyn jest naiwna i szczera, ale na tyle bystra, by odnieść sukces w brutalnym świecie ślicznych aktorek, [...] a zarazem na tyle naturalna, na ile pozwala jej świat.[61]

W przyszłości wielu autorów zastanawiało się, czy Marilyn rzeczywiście była naiwna i szczera, ale początkowo uznawano ją za niewinną, czarującą i naturalną.

W 1956 roku Monroe po raz pierwszy i jedyny trafiła na okładkę „Time”, który poświęcił jej długi artykuł. Napisano w nim, że „ta kołysząca biodrami, swawolnie zmysłowa kobieta o drżących ustach stanowi najnowszy zakręt na drodze erotycznego postępu, który doprowadził Hollywood od wampa do dobrodusznej włóczęgi”. Skomentowano jej wagę – „jest nieco szczuplejsza (53 kilogramy), niż wygląda na ekranie” – oraz wygląd:

> Jest zbyt piękna, by była prawdziwa [...]. Duże szare oczy nadają jej twarzy niewinny wygląd laleczki. Niewinność słychać także w jej głosie, wysokim i podnieconym, jak u małej dziewczynki. [...] Monroe dla milionów jest fantazją, nie żywą kobietą. Prowokuje, ale nie daje się dotknąć, wzbudza pożądanie bez zaspokojenia, oferuje rozrywkę bez zobowiązań.[62]

Pierwotną wersję tekstu przygotował Ezra Goodman, ale redaktorzy „Time” go pozmieniali. Goodman napisał później zabawną i inteligentną historię wytwórni filmowych, *The Fifty-Year Decline and Fall of Hollywood*, w której opisuje, jak starannie zbierał materiały do opartego na faktach artykułu o Monroe, który redaktorzy czasopisma zmienili w fikcję literacką:

> Redaktorzy pochwalili mnie za „pierwszorzędną” pracę przy zbieraniu materiałów, a potem, jak zwykle, postanowili je zignorować. Tekst ukazał się w numerze z 14 maja 1956 roku. Ma niewiele wspólnego z mozolnie przygotowanym i doskonale udokumentowanym artykułem, który wysłałem do Nowego Jorku. Oczywiście, niektórych rzeczy nie dało się zamieścić na łamach „Time”; pewne fakty, jak się pewnie domyślacie, nie mogą trafić nawet do książki. W ostatecznej wersji artykułu więcej jest jednak fikcji niż faktów. Zlekceważono moją pracę reporterską i oparto się głównie na pogłoskach, mitach, starych wycinkach z gazet oraz zwykłych wymysłach. [Felietonista] Walter Winchell, który ma na pieńku z „Time”, drażnił się z redakcją, pytając w swoim tekście: „Co nowego okładka «Time» może nam powiedzieć o Monroe?”. Artykuł nie rozwiał jego wątpliwości.
>
> Jeśli „wszystkie aktorki są zbudowane ze stali”, jak utrzymuje mój znajomy hollywoodzki lekarz, Monroe została odlana z jeszcze mocniejszego stopu. Tekst, który wydrukował „Time”, był jednak protekcjonalną, przegadaną historią o niewiniątku w Hollywood.[63]

Pragnienie postrzegania – lub przedstawiania – Monroe jako niewiniątka, istoty nacechowanej naturalną, niemal bezradną seksualnością, stanowi tak istotną część tego tekstu, że redaktorów czasopisma nie interesowało nic innego. Tendencja do powtarzania tego, w co wierzymy, i zaprzeczania temu, czego nie chcemy zaakceptować, od samego początku charakteryzowała mit Marilyn Monroe.

Do 1958 roku uporczywe podkreślanie naturalności Marilyn, która wcale nie gra, tylko jest sobą, stało się tak dominującą narracją, że kiedy Monroe wzięła udział w sesji fotograficznej dla czasopisma „Life”, wcielając się w dawniejsze symbole seksu, do których często ją porównywano, ponownie uznano, że nie gra – a tym razem taki pogląd wygłosił jej ówczesny mąż, Arthur Miller. W numerze „Life” z 22 grudnia 1958 roku ukazała się seria zdjęć autorstwa Richarda Avedona, na których Monroe pozuje jako słynne ekranowe „syreny”: Lillian Russell, Theda Bara, Clara Bow, Jean Harlow, Marlena Dietrich – oraz jako ona sama. Imitacje okazały się niezwykle udane, a Monroe tak dalece upodobniła się do tych bardzo odmiennych kobiet, że można to uznawać za potwierdzenie śmiałej tezy wyrażonej w artykule, że na tych

zdjęciach Marilyn rzeczywiście jest sobą. W przeciwnym razie zestawienie „Marilyn” z pozostałymi ikonami kina, w które się wciela, mogłoby sugerować, że ona również jest tylko rolą. Zresztą „Marilyn” sfotografowana przez Avedona wygląda inaczej niż wystudiowany, nieruchomy obraz piękna, do jakiego przywykliśmy: jest zaskakująco współczesna, znacznie bardziej rozluźniona i pewna siebie, ale nie agresywna.

Arthur Miller wychwalał tę sesję, nazywając ją „historią naszej masowej fascynacji uwodzicielkami”. Napisał do niej dwustronicowe wprowadzenie, w którym dobitnie, choć nieco sentymentalnie, zestawia Marilyn Monroe z wcześniejszymi gwiazdami kina. „W naszych czasach Marilyn jest ich spadkobierczynią. Zdjęcie po lewej to jej próba przedstawienia «samej siebie», całkowicie udana, ponieważ we wszystkim, co robi, zawsze jest «sobą»”. Po co jednak umieszczać „samą siebie” w cudzysłowie, jeśli nie w celu ironicznego zdystansowania się od idei, że Marilyn zawsze jest sobą? Niepewność Millera – czy ona jest, czy nie jest sobą? – udziela się redaktorom, którzy w następujący sposób podpisali wspomniane zdjęcie: „Fotograf Richard Avedon czuje, że to prawdziwa Marilyn, kochająca żona, całująca swojego błyskotliwego męża, dramatopisarza Arthura Millera”. Marilyn Monroe może być rolą, ale Marilyn Monroe nie potrafi się w nią wcielać, może tylko pozostać sobą. Wszyscy zawsze szukali prawdziwej Marilyn Monroe, jednocześnie upierając się, że wszystko, co robiła, przychodziło jej w naturalny sposób.

Kiedy Monroe została gwiazdą filmową, zaczęła strategicznie wykorzystywać sesje fotograficzne do promowania swojej osoby. Nie jest prawdą, że zaczęła jako modelka, a potem została aktorką; Monroe, zapewne w większym stopniu niż jakakolwiek inna gwiazda filmowa, nie tylko wykorzystywała fotografie do rozwijania swojej kariery (częsta praktyka), ale odgrywała na nich różne role. Robili jej zdjęcia najważniejsi fotografowie tamtych czasów, tacy jak Henri Cartier-Bresson, Richard Avedon, Cecil Beaton, Milton Greene, Eve Arnold,

Philippe Halsman, Elliott Erwitt czy Bert Stern. Większość z nich po śmierci Marilyn wychwalała ją pod niebiosa (mimo że zazwyczaj krytykują się nawzajem), nazywając „marzeniem każdego fotografa". Jak zauważa McCann, chociaż reżyserzy często wypominają Marilyn „niepewność, niekonsekwencję i skłonność do paniki", fotografów „wprawiało w pełen pasji zachwyt" jej mistrzowskie opanowanie tej formy, w którym dopatrywali się znamion geniuszu.[64] Richard Avedon stwierdził, że „aparat wydobywał z niej więcej niż z jakiejkolwiek innej aktorki – jakiekolwiek kobiety – jaką fotografowałem"[65]. Eve Arnold z kolei oświadczyła:

> Nie znam nikogo, kto choćby zbliżył się do biegłości, z jaką Marilyn potrafiła wykorzystywać możliwości fotografa i aparatu. Była wyjątkowa, moim zdaniem nie było nikogo takiego ani przed nią, ani później. Pozostaje wzorem, z którym – nieświadomie – zestawiam innych.[66]

Chociaż Monroe na początku swojej kariery modelki podobno zawsze wypytywała fotografów o tajniki pozowania, oświetlenia oraz różnych ujęć i chciała wiedzieć, dlaczego niektóre zdjęcia wyglądają dobrze, a inne źle, fotografowie po latach przyznawali, że to oni wiele się od niej nauczyli. Douglas Kirkland, który stawiał pierwsze kroki w branży, gdy otrzymał szansę pracy z Monroe w ostatnie lato jej życia, powiedział, że nauczyła go, „jak ważny jest ruch podczas sesji fotograficznej. Wszystko musi skakać... odbijać się i toczyć"[67]. Wielu fotografów zwracało uwagę, że Marilyn przemieniała się lub ożywała przed obiektywem, z którym łączyła ją wyjątkowa więź:

> Pracowałem z Marilyn Monroe. Dosyć nudna osoba. Kiedy jednak zawołałem: „Zaczynamy!", nagle się rozpromieniła. Pojawiło się w niej coś niewiarygodnego. Kiedy tylko usłyszała trzask migawki, od razu oklapła. Wszystko minęło. Spytałem: „Co jest takiego pomiędzy tobą a aparatem, co nie ujawnia się w innych sytuacjach?". Odpowiedziała: „To tak, jakby rżnęło cię tysiąc facetów, a tobie nie grozi zajście w ciążę".[68]

Eve Arnold chyba najprecyzyjniej tłumaczy wyjątkowe podejście Monroe do sesji zdjęciowych oraz jej chęć sprawowania kontroli nad gotowym produktem:

> Jeśli jakiś redaktor chciał jej zdjęć, musiał przystać na określone warunki. Wiedziała, jak chce być postrzegana, a jeżeli komuś zależało na współpracy, musiał udzielić jej prawa weta.
>
> Wiedziała, że doskonale zna się na pozowaniu i uwielbiała to robić [...].
>
> Nauczyła się drobnych ruchów, które pozwalały jej zawsze pozostawać w zasięgu, aby fotograf nie musiał zmieniać ostrości, tylko mógł bez trudu podążać za jej stale zmieniającymi się gestami [...].
>
> Początkowo sądziłam, że to tylko powierzchowna technika, ale to coś więcej. [...] Nie zawsze działało, czasami Marilyn się męczyła, a wtedy jakby psuł się jej radar, ale kiedy skutecznie korzystała z tej umiejętności, efekt okazywał się magiczny. Z nią nigdy nie było mowy o schemacie; wszystko opierało się na jej woli, improwizacji.[69]

Arnold cytuje fotografa Burta Glinna, który powiedział: „Ona nie miała szkieletu, jej twarz była całkowicie pozbawiona wyrazu. Nie była fotogeniczna w uznanym sensie tego słowa, jej rysy nie zapadały w pamięć, nie można ich uznać za wyjątkowe; za to potrafiła się pokazać”[70]. Innymi słowy, grała. Według jednego z krytyków Monroe różniła się od innych ślicznotek, ponieważ „jej poza, wyraz twarzy i strój zachęcają widza do interakcji, a nie do anonimowości”, dzięki czemu „widz nie czuje się jak podglądacz, ale uczestnik”; „cechą, która odróżniała ją od setek bogiń seksu stworzonych przez hollywoodzki układ”, było to, że na ekranie z czasem stawała się coraz bardziej „naturalna i spontaniczna”, co czyniło ją jeszcze przystępniejszą niż na statycznych konwencjonalnych fotografiach.[71]

Monroe często używała rekwizytów i kostiumów podczas swoich najlepszych sesji fotograficznych, co umożliwiało jej wcielanie się w różne postacie. Najlepiej widać to podczas dwóch sesji: pięknej sesji kostiumowej, którą zorganizował Milton Greene w Hollywood w 1953 roku (zamiast robić „typowe gówniane rozbierane fotki”, Greene

„sfotografował ją, jakby była Gretą Garbo”[72]), a także okrytej zasłużoną sławą „Ostatniej sesji” z Bertem Sternem, która miała miejsce zaledwie kilka tygodni przed jej śmiercią. Monroe używała wówczas licznych rekwizytów: szali, koralików, naszyjników, kieliszków do szampana i różnych strojów, kreując całkowicie odmienne style i nastroje. Podobnie jak Arnold, Stern wspomina o aktywnym zaangażowaniu Monroe w sesję:

> Współpracowała ze mną bardziej, niż się spodziewałem. Już po godzinie albo dwóch wiedziałem, co chcę osiągnąć. Pojawiały się rozmaite pomysły, a ona je podchwytywała i wszystko wcielała w życie. Nie musiałem jej mówić, co ma robić. Prawie się do siebie nie odzywaliśmy. Po prostu pracowaliśmy. Fotografowałem wiele kobiet, ale Marilyn była najlepsza. Wchodziła w jakiś pomysł, a ja od razu widziałem, w czym rzecz, i szybko robiłem zdjęcie.[73]

Te zdjęcia wyraźnie pokazują także, że Monroe interesował efekt i chciała zachować nad nim kontrolę. Skreślała pomarańczowym markerem i oznaczała śladami spinki zdjęcia, które jej się nie podobały. Stern się na to skarżył:

> ...skreśliła ponad połowę.
>
> Narysowała markerem iksy na stykówkach. Mogłem to zaakceptować, chociaż się z nią nie zgadzałem – według mnie niektóre ze skreślonych zdjęć były piękne. Oprócz tego podrapała spinką do włosów kolorowe przezrocza. Te, które oznaczyła, zostały okaleczone. Zniszczone.
>
> Muszę przyznać, że wtedy byłem na nią zły. Nie dlatego, że nie spodobały jej się moje zdjęcia, ale dlatego, że potraktowała je tak brutalnie! [...] Sam byłbym dla niej bardziej wyrozumiały. Bo przecież podrapała nie tylko moje zdjęcia, ale samą siebie.
>
> Kiedy w ten sposób znaczyła moje zdjęcia, miała przed sobą niecałe dwa tygodnie życia.[74]

Jak się przekonamy, ta praktyka interpretowania życia Monroe przez pryzmat jej śmierci jest niezwykle częsta i myląca. Być może wydrapywała „samą siebie”, a być może była profesjonalistką, która

usuwała obrazy, z którymi nie czuła się w żaden sposób związana, ponieważ nie przedstawiały jej taką, jaką chciała się widzieć i ukazywać innym. Może sprawowała kontrolę nad własnymi występami.

Wiele z jej najsłynniejszych zdjęć pochodzi z sesji promujących filmy, a Monroe wciela się na nich w konkretne postacie. To chyba jest najlepiej widoczne w przypadku prowokacyjnej miny na zdjęciu reklamującym *Niagarę*, które wykorzystał Warhol; grała w tym filmie seksualnie agresywną i drapieżną postać. Oczywiście najsłynniejsze zdjęcia są związane z filmem *Słomiany wdowiec* (1955) i przedstawiają Monroe w białej sukience stojącą na kratce wentylacyjnej metra. Ta sesja była jedynie chwytem reklamowym, ponieważ żadne ze zdjęć zrobionych przy nowojorskiej Lexington Avenue w obecności wielotysięcznego tłumu nie ukazało się w filmie, a całą scenę ponownie nakręcono w studiu. Wizerunek „Marilyn" jest jednak oparty na filmowej postaci. Słynna złota brokatowa sukienka, która pojawia się na wielu zdjęciach i która wywołała poruszenie na jednej z ceremonii wręczenia nagród w 1952 roku, również pochodzi z filmu: pierwotnie miała pojawić się w *Mężczyźni wolą blondynki*, ale ostatecznie nie została wykorzystana (współcześnie widać ją na okładce wielu książek o Marilyn.

Kolejna słynna poza pozornie pochodzi z filmu *Jak poślubić milionera*, ale tak naprawdę się w nim nie pojawia, chociaż odnosi się do jednej ze scen. Monroe ma na sobie fioletową wieczorową suknię bez ramiączek i stoi przed kilkuczęściowym lustrem, które odbija jej ciało pod różnymi kątami. W filmie ma na nosie okulary, przez które uważnie się ogląda przed spotkaniem z mężczyzną, którego chce poślubić: szybko porusza suknią, obserwuje się z przodu i z tyłu, po czym zdejmuje okulary, obraca się i wchodzi na ścianę. Ta scena odnosi się do jej atrakcyjności, ale zarazem ją wykpiwa, jak zauważyła krytyk Sabrina Barton: „okulary przypominają nam, że Monroe tylko odgrywa idealną kobietę przed konkretną publicznością. Poza tym fakt, że Pola słabo widzi, co często staje się źródłem slapstickowego humoru, to żart

z nieskazitelnych (i nigdy nienoszących okularów) ślicznotek, jak ta uwieczniona na słynnym zdjęciu promocyjnym”[75]. Zdjęcie jest pozbawione tej ironii: Marilyn nie ma na nim okularów i pozuje przed lustrem, zachwycając się swoją seksualnością (a nie nerwowo szukając niedoskonałości), zapraszając widza do udziału w jej narcyzmie. Poza tym trzyma jedną rękę nad głową, naśladując swoją pozę z rozbieranego kalendarza, który rok wcześniej oburzył opinię publiczną.

Warto zaznaczyć, że ta zależność między zdjęciami a rolami filmowymi nie jest jednostronna. Podczas sesji fotograficznych Monroe wcielała się w postacie ze swoich filmów, lecz na srebrnym ekranie także pozowała w sposób przypominający publiczności o jej karierze modelki. W *Słomianym wdowcu* przystaje na kratce wentylacyjnej, a jej ekranowy partner (a wraz z nim fabuła) zatrzymuje się, by ją podziwiać; w *Jak poślubić milionera* nie tylko stoi przed kilkuczęściowym lustrem, ale w jednej ze scen, wspólnie z Lauren Bacall i Betty Grable, długo pozuje jako modelka przed tytułowym milionerem i zarazem kinową publicznością. W tej scenie, podobno nakręconej dla potrzeb jednego z domów mody promującego jesienną kolekcję, bohaterka grana przez Monroe zostaje przedstawiona słowami: „brylanty są najlepszymi przyjaciółmi dziewczyny” − słynną kwestią pochodzącą z filmu *Mężczyźni wolą blondynki*, który wszedł do kin zaledwie kilka miesięcy wcześniej.

Te odwołania do własnej kariery pojawiały się coraz częściej, w miarę jak postać Marilyn stawała się bardziej znajoma i schematyczna. To element powszechnego, typowego dla postmodernizmu dążenia do intertekstualności, która podważa realizm filmów i stanowi żart z ich statusu hollywoodzkiej produkcji (kolejny przykład widzimy w *Pół żartem, pół serio*: gdy bohater grany przez Tony’ego Curtisa naśladuje Cary’ego Granta, jego poirytowany przyjaciel Jack Lemmon odpowiada z takim samym akcentem: „Nikt tak nie mówi!”; żart oczywiście polega na tym, że tylko Cary Grant mówi w ten sposób). Dwa filmy, które najwyraźniej odwoływały się do postaci „Marilyn”, to *Słomiany*

wdowiec i *Skłóceni z życiem*. Chociaż − zwłaszcza w tym drugim przypadku − często podkreśla się pokrewieństwo ról odgrywanych przez Marilyn z jej prywatnym życiem, nie jest to do końca prawda. Postacie grane przez Monroe nawiązują raczej do jej oficjalnego wizerunku, który ewoluował wraz z rozwojem ekranowego image'u.

FILMY

To, czy Monroe była dobrą aktorką, wciąż pozostaje kwestią sporną; większość ludzi uważa, że nie, zazwyczaj nie znając jej filmów. Chociaż nigdy nie została nominowana do Oscara ani w żaden znaczący sposób wyróżniona jako aktorka, zdobyła kilka nagród w Europie, a w Stanach Zjednoczonych otrzymała Złoty Glob. Co ważniejsze, wielu z jej współpracowników, wliczając reżyserów i legendarnych aktorów teatralnych, uważa ją za aktorskiego „geniusza". W opracowaniach naukowych i biografiach można znaleźć liczne komentarze dotyczące tej kwestii. „Krytyczna biografia" Carla Rollysona, która zakorzenia życie Monroe w jej pracy, szczegółowo analizuje kolejne role oraz ewolucję jej techniki (jak się przekonamy, fragmenty dotyczące życia prywatnego Marilyn są dużo bardziej problematyczne). Reżyser Billy Wilder, który współpracował z Monroe przy dwóch filmach, stwierdził, że była „najbardziej złośliwą kobietą w Hollywood", a praca z nią wymagała „stalowych nerwów i całkowitego poświęcenia, jak wspinaczka w Himalajach". Ocenił, że stanowiła plastikowy „produkt z DuPont" o „piersiach z granitu i mózgu dziurawym jak szwajcarski ser"[76]. Powiedział jednak także, że „była absolutnym geniuszem jako aktorka komediowa, z nadzwyczajnym wyczuciem komicznego dialogu... Nikogo takiego nie ma na tej orbicie. W porównaniu z nią wszyscy są przyziemni"[77].

Stereotypy dotyczące postaci Marilyn przysłoniły prawdę dotyczącą jej ról. Założenie, że nie była aktorką (tylko modelką) to najbardziej jaskrawy przykład interpretacyjnej praktyki, która zniekształca wszystko, co wiemy o Marilyn Monroe. Mniej znaczące są uwagi na

temat jej szeptu. Kiedy komentatorzy wypowiadają się o postaci Marilyn, zawsze wspominają o sztandarowym dziecinnym „szepcie”, z którym jest kojarzona. Tak naprawdę Monroe szepcze w ten sposób tylko w kilku komediowych scenach w dwóch filmach, które nakręciła w 1953 roku: *Mężczyźni wolą blondynki* i *Jak poślubić milionera*. Nawet w *Słomianym wdowcu*, stanowiącym wizytówkę postaci Marilyn, dostosowuje się do komicznego charakteru granej postaci i mówi wysokim, dziarskim głosem (podczas gdy w *Niagarze*, gdzie wciela się w *femme fatale*, używa znacznie niższego tembru), który wcale nie brzmi matowo. W wielu scenach (na przykład podczas gry w „pałeczki”) wykorzystuje radosny ton. Monroe używała „matowego głosu” tylko do niektórych ról, gdy starała się zabrzmieć uwodzicielsko.

Gdy natomiast odgrywa rolę „głupiutkiej blondynki”, jej głupota nie jest ogólna, ale konkretna: humor opiera się na naiwnej dosłowności, a nie na braku logiki czy błędnej interpretacji. Nadmierna dosłowność sugeruje niewinność, naiwność, nawet naturalność: jest nieuświadomiona i nieskomplikowana. Dwa słynne żarty, z którymi jest kojarzona, polegały na dosłowności granej przez nią postaci. Pierwszym jest odpowiedź na pytanie, co zakłada do snu: „Chanel numer 5”. Najbardziej znana jest jednak chyba jej odpowiedź – zacytowana na łamach „Time” w 1952 roku – na pytanie dotyczące rozbieranej sesji: „Did you have anything on?”. „Yes, the radio”[1*]. Ta dosłowność stała się częścią komediowego wizerunku na ekranie i poza nim, zamazując różnice między obiema sferami. Jedną z kilku kwestii, w których Lorelei Lee w filmie *Mężczyźni wolą blondynki* wyjaśnia, że jest mądrzejsza, niż na to wygląda, podobno zaproponowała sama Monroe: kiedy mężczyzna wykrzykuje, że miał ją za idiotkę, ona odpowiada: „Potrafię być mądra, gdy to konieczne, ale większości mężczyzn to się nie podoba”. Z czasem ten aspekt jej wizerunku, podobnie jak wiele innych, stał się tak dobrze znany, że żartowano z niego w innych filmach: w *Księciu i aktoreczce* Elsie słucha, jak regent wygłasza długą i banalną uwodzicielską przemowę, po czym sama tłumaczy jej sens: „Czyli chce pan, żebym pana pocałowała”, na co on odpowiada z wyrzutem: „Jest pani taka

dosłowna”. Jak się przekonamy, ta dosłowność będzie tak mocno kojarzona z Monroe, że na zawsze zdefiniuje sposób pisania o niej. W micie Marilyn dosłowność jest jak choroba, którą biografowie zarażają się od niej, a także od siebie nawzajem.

W pierwszych filmach, zanim została gwiazdą, Monroe obsadzano w mniej komediowych rolach: początkowo wcielała się w niepoprawne seksowne intrygantki. Z siedemnastu filmów, w których pojawiła się do 1954 roku, w dziewięciu grała oportunistkę wykorzystującą swoją seksualność – naciągaczkę, prostytutkę albo karierowiczkę. W kolejnych trzech wcieliła się w ambitną tancerkę rewiową albo modelkę: mniej drapieżną, lecz również polegającą na swoim erotycznym uroku. Największe uznanie krytyków i widowni zdobyły role naciągaczek w *Asfaltowej dżungli*, *Wszystko o Ewie*, *Mężczyźni wolą blondynki* i *Jak poślubić milionera* oraz seksualnej wyzyskiwaczki (*femme fatale*) w *Niagarze*. Lorelei Lee z *Mężczyźni wolą blondynki* to najsłynniejsza rola z tej serii wcieleń Marilyn, która pomogła zdefiniować jej publiczny wizerunek. We wczesnych filmach Monroe grała kobiety, które dosłownie sprzedają seks, dlatego ona sama również w przenośni „sprzedawała seks” (czyli podkreślała swoją atrakcyjność) jako aktorka. Zaczęto ją identyfikować z postaciami naciągaczek, a w jej życiorysie zawsze dało się dostrzec elementy karierowiczostwa. Jak przekonująco argumentuje Rollyson, u Monroe „doceniano zręczne odgrywanie ról pasujących do jej natury, a nie kreatywne wykorzystywanie talentu”[78].

W Ameryce w latach pięćdziesiątych postać naciągaczki sama w sobie stanowiła źródło ogromnego kulturowego napięcia, które było spodziewaną, choć niesprawiedliwą reakcją na seksualną ekonomię małżeństwa. W epoce bezprecedensowego dobrobytu i seksualnego konserwatyzmu seks i handel utożsamiano z postacią Marilyn. Na przykład pierwszy numer „Playboya” nie tylko zamieścił zdjęcie Monroe na okładce i jej nagą fotografię − jako swojej pierwszej „ślicznotki” − w środku, lecz także zatytułował pierwszy artykuł *Panna*

Naciągaczka roku 1953. Była to tyrada przeciwko alimentom, w której autor narzeka, że „nieważne, kto jest winien. Zawsze to mężczyzna płaci i płaci, bez końca”. Tekst kończy się ostrzeżeniem dla czytelników, aby pamiętali, że „współcześnie mamy do czynienia z rozmaitymi rodzajami naciągaczek. Biorą one na cel bogatych playboyów, lecz mogą zagrozić także wam”. Niewinność, radość i komizm stały się sposobem łagodzenia wrażenia agresywności oraz zachłanności, jakie mogły wywoływać seksualne prowokacje Monroe.

Od 1946 do 1950 roku, gdy utrzymywała się z pracy modelki, Monroe grała niewielkie role w filmach, dziś pamiętanych jedynie jako produkcje, które pozwoliły jej zadebiutować. Były to między innymi *Scudda Hoo! Scudda Hay!*, *Dangerous Years*, *Podróż do Tomahawk*, *Błyskawica* czy *Right Cross*.[2*] W 1946 roku Monroe podpisała standardową umowę z wytwórnią 20th Century Fox, ale ta zrezygnowała z niej już rok później. W 1948 roku Marilyn przez krótki czas współpracowała jako aktorka kontraktowa z Columbia Pictures. Właśnie wtedy, w 1949 roku, dostała pierwszą znaczącą rolę w podrzędnym musicalu *Dziewczęta z chóru*, w którym po raz pierwszy śpiewała i tańczyła na ekranie i za który otrzymała pierwsze prasowe recenzje (właśnie w tym filmie śpiewała *Every Baby Needs a Da-Da-Daddy*, piosenkę, do której nawiązała pod koniec kariery, gdy w *Pokochajmy się* wykonała *My Heart Belongs to Daddy*.

W 1950 roku Monroe zagrała w trzech filmach, które zwróciły uwagę publiczności, prasy i dystrybutorów. Pierwszy to *Szczęśliwa miłość* braci Marx. Marilyn odegrała tu niewielką, ale charakterystyczną „chodzoną” scenę, podczas której oddala się od Groucha, kołysząc biodrami. Był to jeden z wielu przypadków zwracania uwagi na chód Monroe, czego kulminację oglądamy w *Niagarze*, gdzie w niespotykanym stopniu skupiano się na jej sposobie poruszania się („Marilyn budowała swoją postać na podstawie chodu, zupełnie jak Chaplin” – zauważyła fotograf Eve Arnold)[79]. Kolejne dwa filmy i role Monroe o wiele bardziej

zapadały w pamięć: zagrała dziewczynę gangstera Angelę w *Asfaltowej dżungli* w reżyserii Johna Hustona oraz ambitną gwiazdkę, pannę Caswell, we *Wszystko o Ewie* Josepha Mankiewicza. To były pierwsze filmy „klasy A” w karierze Monroe, w których miała okazję współpracować z największymi reżyserami i gwiazdami Hollywood. Role spotkały się z przychylnymi recenzjami i zostały zauważone, dzięki czemu jej kariera nabrała rozpędu.

Chociaż w kolejnych dwóch latach obsadzono ją w kilku nieciekawych produkcjach (*Opowieść z rodzinnych stron*, *As Young as You Feel*, *Pobierzmy się* i *Uprzejmie informujemy, że nie są państwo małżeństwem*), Monroe zaczęła otrzymywać także poważniejsze propozycje. Zazwyczaj były to lekkie komedie romantyczne, w których odgrywała role obiektów seksualnych i stanowiła pretekst do żartów; jej talent komediowy z pewnością jeszcze się nie ujawnił. W tych filmach przeważnie grała w sposób wymuszony i sztuczny: mówiła z wyraźną manierą, przesadnie poruszając ustami i zbytnio dbając o dykcję. Te przywary czyniły z niej łatwy cel parodii i zostały zapamiętane jako element postaci Marilyn; dla jej krytyków ta aktorska maniera stanowiła wymarzoną broń (Monroe podczas pracy nad każdym filmem pobierała lekcje od Natashy Lytess, pozbawionej sukcesów aktorki zatrudnionej przez wytwórnię Columbia w charakterze jej osobistej nauczycielki. Pokazywała Lytess każde ujęcie, więc ta najwyraźniej akceptowała jej wymowę. Kiedy Marilyn w końcu ją zwolniła, w czasie, gdy pracowała nad *Słomianym wdowcem*, od razu przestała mówić w taki sposób).

Rok 1952 jak do tej pory był dla Monroe najbardziej udany, ponieważ zagrała duże role w kilku ważnych filmach. W *Na krawędzi*, politycznym dramacie opartym na sztuce Clifforda Odetsa, Monroe otrzymała drugą główną rolę kobiecą, obok Barbry Stanwyck. Uznaje się, że to jeden z jej najlepszych wczesnych występów, a także jeden z niewielu przypadków, gdy wciela się w kogoś przyziemnego – nie seksbombę czy intrygantkę, tylko naturalną i przebojową kobietę. Film został zapamiętany również dlatego, że nakręcono go wkrótce po

skandalu z rozbieranym kalendarzem, wydanym w marcu tego samego roku. Obraz trafił na ekrany w czerwcu i odniósł duży sukces kasowy. Nazwisko Monroe pojawiło się ponad tytułem dopiero drugi raz w jej karierze, ale miało już tam pozostać. W tym samym roku zagrała także w *Małpiej kuracji* Howarda Hawksa u boku Cary'ego Granta i Ginger Rogers. W tym filmie po raz pierwszy wcieliła się w swoją sztandarową rolę głupiutkiej, dziecinnej blondynki, która nie zdaje sobie sprawy, jakie zamieszanie powoduje jej seksualny czar. Potem reżyser obsadził Monroe w roli, która na zawsze zdefiniowała jej wizerunek.

Najważniejszy dla Monroe film w 1952 roku to *Proszę nie pukać*, w którym zagrała po raz pierwszy główną rolę. Wcieliła się w niewiarygodną postać psychotycznej opiekunki do dzieci, którą doprowadziła do obłędu śmierć narzeczonego w drugiej wojnie światowej. „Przeciętny thriller psychologiczny, który pogrążają nieprawdopodobna fabuła i żałosne miejscami dialogi" – pisze Richard Buskin w historii filmów Monroe zatytułowanej *Blonde Heat: The Sizzling Screen Career of Marilyn Monroe*, a większość krytyków zgadza się, że nie była to odpowiednia produkcja dla Marilyn. Chociaż od jesieni 1951 roku ciężko pracowała z nauczycielem aktorstwa, Michaelem Chekhovem, a także z Lytess, nie dysponowała niezbędną techniką aktorską, by wypaść przekonująco w tak absurdalnej roli. Rollyson jest bardziej wyrozumiały i dobrze ocenia grę Monroe, zrzucając całą odpowiedzialność na sposób, w jaki napisano rolę: „Monroe twierdziła, że *Proszę nie pukać* to jeden z jej ulubionych filmów. Uważała, że zagrała w nim jedną ze swoich najlepszych ról"[80]. Chociaż film nie spotkał się z przychylnością krytyków, tym bardziej że pojawił się na ekranach zaledwie sześć tygodni po *Na krawędzi* i tydzień po *Uprzejmie informujemy, że nie są państwo małżeństwem*, pomogła mu utrzymująca się popularność Marilyn, wywołana skandalem z rozbieranym kalendarzem, dzięki czemu inwestycja Fox zwróciła się potrójnie.[81] Monroe pojawiła się następnie w *O. Henry przy pełnej widowni*, „antologii" złożonej z pięciu krótkich scen, do której

zaangażowano gwiazdorską obsadę. Zagrała tam u boku Charlesa Laughtona, wcielając się w dziewiętnastowieczną prostytutkę.

Wkrótce po tych czterech filmach pojawił się pierwszy prawdziwy hit: *Niagara*, do której zdjęcia rozpoczęły się 26 maja 1952 roku. Wzmocniła ona wizerunek Monroe nie tylko pod względem typowych cech, lecz także wyglądu (postać Marilyn w pełni ukształtowała się dopiero rok później). Kreacja ta została starannie wyreżyserowana: Buskin zauważa, że według Allana „Whiteya" Snydera, wieloletniego wizażysty i przyjaciela Monroe, w czasie kręcenia *Niagary*, po kilku latach pracy wreszcie stworzono dla niej odpowiedni „image": „Wtedy już wiedzieliśmy dokładnie, jak ona chce wyglądać, i wykorzystaliśmy to w kilku kolejnych filmach. [...] Powoli, ale konsekwentnie zmienialiśmy kształt jej brwi, cień do powiek i tak dalej, aż w końcu osiągnęliśmy pożądany efekt"[82]. Później poddawano ten wizerunek drobnym modyfikacjom, ale już nie zmieniano go w istotny sposób.

Rose Loomis to postać najbardziej świadomie emanująca seksem ze wszystkich granych przez Monroe i jedyna prawdziwa *femme fatale* – amoralna, zdradziecka i mordercza żona w klasycznym stylu *noir*. Pomimo że to bohaterka charakterystyczna, Rollyson uważa, że „*Niagara* stanowi początek całej serii podobnych Marilyn, co później genialnie uchwycił Warhol w swoim portrecie"[83]. To do pewnego stopnia prawda, ale nieuświadomiona seksualność stała się znakiem rozpoznawczym Marilyn po 1953 roku.

Niezwykłą uwagę w *Niagarze* zwróciła scena, gdy postać grana przez Monroe idzie przez trzydzieści pięć metrów w stronę wodospadu Niagara, a kamera skupia się na jej kołyszących się biodrach; nazwano to „najdłuższą przechadzką w historii kina". Krytycy i felietoniści pytali siebie nawzajem, jak udało się „osiągnąć" ten niezwykły efekt. Monroe odpowiedziała: „Nauczyłam się chodzić jako dziecko i od tamtej pory nie brałam ani jednej lekcji". Arthur Miller napisał w swojej autobiografii *Zakręty czasu*, że „był to jej naturalny chód: ślady, które zostawiała na plaży, tworzyły zawsze linię prostą, przy każdym

kolejnym kroku pięta odciskała się dokładnie przed śladem dużego palca, stąd te przechyły postaci", choć to oczywiście nie oznacza, że nie mogła się tego nauczyć.[84] Inni szukali jednak jakiegoś wytłumaczenia tej metody, którą uważali za tak niezwykłą, że domagała się wyjaśnień: Emmeline Snively, szefowa agencji modelek, dla której kiedyś pracowała Monroe, twierdziła, że taki chód to skutek słabych kostek; Lyness, nauczycielka aktorstwa, utrzymywała, że to ona wymyśliła ten sposób chodzenia; z kolei specjalizujący się w plotkach felietonista Jimmy Starr powiedział, że Monroe ścięła sobie kawałek pięty, aby jej chód stał się nierówny. Dysputa, jeśli można ją tak nazwać, dotycząca powstania tego „chodu" stanowi typowy przykład kontrowersji otaczających Marilyn Monroe. Skupia się na jej ciele, a zwłaszcza na seksualności (w tym wypadku na biodrach, pośladkach i nogach), spór dotyczy zaś tego, czy chód Marilyn ma naturalny czy sztuczny charakter.

W *Mężczyźni wolą blondynki* Monroe zagrała Lorelei Lee, jedną ze swoich najsłynniejszych ról. Był to wówczas najbardziej kasowy film Marilyn, który zwrócił się ponad dwukrotnie, i trzeci na liście największych komercyjnych sukcesów w jej karierze.[85] Obok *Pół żartem, pół serio* i może także *Skłóconych z życiem*, wzbudził też największe zainteresowanie filmoznawców, głównie ze względu na sposób wizualnego przedstawienia Monroe. Biografka Barbara Leaming przekonuje, że *Mężczyźni wolą blondynki* to pierwszy występ „dziewczyny", czyli wizerunku Marilyn, który miał zdominować większość jej ról po 1953 roku. Właśnie w tym filmie „przekształciła się w gwiazdę pierwszej wielkości":

> Pojedyncze elementy „dziewczyny" pojawiały się już w poprzednich filmach, ale tym razem Marilyn poskładała je w całość. Dzięki [reżyserowi Howardowi] Hawksowi wyglądała bardziej jasnowłoso, szczupło i wyraziście niż w przeszłości. Dzięki Hawksowi jej grę wspierał pięknie wyreżyserowany obraz. Esencją kreacji Marilyn było jednak idealne zrównoważenie seksu i humoru [...]. To ważna zmiana, że „dziewczyna" jest sprytna, ale – w odróżnieniu od twardszej i bardziej doświadczonej bohaterki, którą kiedyś stworzyła Mae West – nie używa

sprytu jako broni. Nie sprawia wrażenia groźnej dla mężczyzn. Poza tym, inaczej niż West, „dziewczyna” najwyraźniej nie zdaje sobie sprawy z tego, że jest zabawna. To uczyniło jej postać trudną do zagrania, ale Marilyn poradziła sobie z tym idealnie.[86]

Leaming widocznie nie czytała studium McCanna poświęconego Monroe, w którym ten cytuje jej słowa dotyczące Mae West: „Nauczyłam się od niej kilku sztuczek – głównie śmiania się albo kpienia z własnej seksualności”[87]. Jak już zauważono, wcześniej pojawiają się tylko elementy tej postaci w filmie, który również wyreżyserował Howard Hawks. Chociaż Leaming z pewnością przypisuje Hawksowi zbyt wiele zasług (podczas gdy inni go oskarżają), wydaje się jasne, że pomógł Marilyn wykreować wizerunek, którego już nigdy nie porzuciła.

Mężczyźni wolą blondynki to śmiały, pełen przesady musical w technicolorze, opowiadający o odgrywaniu ról: Lorelei jest aktorką na scenie i poza nią, a film nie jest w stanie pokazać jej głębi. Wie więcej, niż daje po sobie poznać, ale nigdy nie wychodzi z roli. To, że tylko gra, podkreśla końcowa scena, w której Jane Russell w burleskowy sposób imituje Marilyn grającą Lorelei. Barton argumentuje, że dzięki temu nieustannemu odgrywaniu ról „bohaterka Monroe niweczy próby (podejmowane przez inne postacie lub widzów) odkrycia, zdiagnozowania i zdefiniowania prawdziwej kobiety kryjącej się pod maską seksbomby”[88]. W tym sensie Lorelei staje się kultową rolą, ponieważ ze szczegółami implikuje kulturowe mity dotyczące Marilyn, które mieszają się z faktami.

Przed zagraniem Lorelei Lee Monroe w zasadzie nie obsadzano w komediowych rolach, nie utożsamiano jej też z „głupiutkimi” postaciami. Grane przez nią intrygantki zazwyczaj były dość sprytne, a przynajmniej przebiegłe. Lorerei Lee stanowiła punkt zwrotny, przejście ze świata emanujących seksem podstępnych kobiet do ról niewinnych głupiutkich blondynek. Lorelei należy do obu tych kategorii, a zarazem do żadnej z nich: film nie zdradza, ile naprawdę wie. Pojawia

się w nim przerywnik − piosenka *Brylanty są najlepszym przyjacielem kobiety*, w której seks i pieniądze łączą się z ciałem Marilyn, podczas gdy ona sama śpiewa ten numer na scenie. Lorelei, podobnie jak Marilyn, zmusza nas do zastanowienia się, co jest grą, a co prawdą. Jaka jest w rzeczywistości? Lorelei ugruntowała nie tylko sławę Monroe, lecz także sztandarowy motyw zręcznie odgrywanej naiwności i głupoty. Chociaż Monroe przez niemal całą karierę grywała „artystki rewiowe" – role oparte na seksualności, które zapewniały pretekst dla pokazania jej ciała – prawdą jest, że dziewczęta, które kreowała, stały się bardziej charakterystyczne po filmie *Mężczyźni wolą blondynki*.

Wykorzystując sukces filmu, wytwórnia Fox obsadziła Monroe w kolejnej roli naciągaczki w *Jak poślubić milionera*, pierwszej produkcji szerokoekranowej (chociaż wypuszczonej na ekrany po *Szacie*), w której wystąpiła u boku Lauren Bacall i Betty Grable. Scenarzysta Nunnally Johnson dopasował trzy główne bohaterki do aktorek; w scenariuszu pojawiają się zauważalne dla wtajemniczonych żartobliwe odwołania do każdej z nich: postacie grane przez Lauren Bacall i Betty Grable wspominają swoich prawdziwych słynnych mężów (aktora Humphreya Bogarta i szefa orkiestry Harry'ego Jamesa), Monroe natomiast, jak już wspominałam, zostaje przedstawiona słowami „brylanty są najlepszym przyjacielem kobiety", a później czyta książkę zatytułowaną *Śmierć przez uduszenie*, co stanowi nawiązanie do losu jej bohaterki w finale *Niagary*. Johnson później utrzymywał, że krótkowzroczność postaci Monroe miała odzwierciedlać „to, co uważał za jej nieczułość – jako sposób odcięcia się od świata – i skupienie na sobie"[89]. Takie kinowe odwołania do rzekomych cech Monroe nie tylko zacierają granice między rolą a aktorką, ale stanowią interpretację Johnsona. Pola Debevoise jest komediową reinterpretacją jego opinii o Marilyn i sugeruje, że w jej przypadku fikcja to coś naturalnego.

Pod koniec 1953 roku Monroe była już niekwestionowaną międzynarodową supergwiazdą, która przynosiła olbrzymie zyski

wytwórni Fox. „W 1953 roku dwoma największymi sukcesami Foxa były szerokoekranowa technologia CinemaScope i Marilyn Monroe, w takiej kolejności”. Monroe stała się tak popularna, że w połączeniu z nową kinową technologią obwołano ją wybawieniem Hollywood przed inwazją telewizji.[90] W 1956 roku „Time” pisał, że pod koniec 1953 roku zarabiała dla swojej wytwórni więcej niż którakolwiek inna hollywoodzka aktorka.[91] Po *Jak poślubić milionera* karta Monroe się odwróciła, a ona sama nie mogła się uwolnić od ról seksownych początkujących tancerek rewiowych.

Fox obsadził ją następnie w *Rzece bez powrotu*, gdzie gra dziewiętnastowieczną seksowną początkującą tancerkę, chociaż przynajmniej ma na sobie jeansy, gdy stoi na tratwie płynącej rzeką. Monroe później ze złością nazwała ten film „westernem klasy Z, w którym aktorstwo jest mniej ważne od scenerii i szerokoekranowej technologii”. Opinia ta nie była całkiem sprawiedliwa: pomimo banalnego scenariusza film zrealizowano sprawnie, a pracowali przy nim między innymi reżyser Otto Preminger i aktor Robert Mitchum. Co więcej, postać grana przez Monroe ewoluuje: mimo że to oklepana rola (kobieta z przeszłością i złotym sercem), nie jest jednowymiarowym żartem. Film z pewnością nie wykorzystał coraz wyrazistszego charakterystycznego komediowego talentu Monroe, przez co zagrała w nim jedną z najbardziej manierycznych ról, wpadając w pułapki przesadnie starannej dykcji i przeszarżowanego aktorstwa. Mimo wszystko popularność Monroe i Mitchuma oraz nowy system CinemaScope wystarczyły, by zapewnić filmowi zyski, chociaż nie okazał się on aż tak kasowy jak dwa poprzednie obrazy Marilyn. Fox następnie obsadził ją w „ekstrawaganckim” musicalu *Nie ma jak show*, w którym zagrała seksowną początkującą tancerkę rewiową, która, jak się okazuje dopiero na końcu, ma złote serce. W odróżnieniu od *Rzeki bez powrotu*, *Nie ma jak show* nie odniósł sukcesu i nawet się nie zwrócił. Oba filmy zasłynęły miałkością scenariusza i banalnością postaci granych przez Monroe, która przyjęła rolę w musicalu w ramach

kompromisu po odrzuceniu jeszcze słabszego filmu *The Girl in Pink Tights* oraz w zamian za obietnicę głównej roli w filmowej adaptacji scenicznego hitu *Słomiany wdowiec*. Słabe scenariusze prześladowały Marilyn przez całą karierę; jedynie *Pół żartem, pół serio* pozwolił jej rozwinąć skrzydła.

W *Słomianym wdowcu* znalazła się jedna z najbardziej rozpoznawalnych scen w historii kina: Marilyn Monroe, ubrana w białą sukienkę, stoi na kracie wentylacyjnej metra, a podmuch powietrza unosi materiał. Co ciekawe, do popularności tego obrazu nie przyczynił się sam film, ale zdjęcia promocyjne. Postać grana przez Marilyn, nazywana po prostu „Dziewczyną", jest tak typowa, że nie potrzebuje dokładniejszego przedstawienia. Zresztą to dziewczyna bez przeszłości: nigdy nie wspomina o swoich przyjaciołach ani rodzinie, tylko o mężczyznach, którzy próbują ją uwieść. Istnieje wyłącznie w odniesieniu do męskich fantazji: jej postać stanowi pretekst do serii żartów z męskiej pożądliwości. Film, oparty na scenicznym przeboju o tym samym tytule, opowiada o fantazjach żonatego mężczyzny dotyczących mieszkającej piętro wyżej dziewczyny. W wersji broadwayowskiej romans został skonsumowany, a nacechowane poczuciem winy fantazje i projekcje podsycały wątek komediowy. Hays Office, hollywoodzka komisja cenzury, odrzucała jednak scenariusze, w których zdrada małżeńska stanowiła źródło humoru. Dlatego w filmie bohater grany przez Toma Ewella ma wyrzuty sumienia wyłącznie z powodu odczuwanego pożądania, co sprawia, że obie postacie są jeszcze bardziej dziecinne. Rollyson zręcznie charakteryzuje czar „Dziewczyny":

> Sherman, tak jak widz kinowy, musi tylko zamarzyć, aby się pojawiła. Pozostaje dostępna nawet po tym, gdy jego próby uwiedzenia spalają na panewce. Jest idealną zabawką, żywą lalką, o czym zresztą stale wspomina jedna z postaci. [...] Bezustannie drażni podstarzałe ego Shermana.[92]

Chociaż niewinna seksualność Dziewczyny z pewnością stanowi kluczową cechę jej postaci, nie jest jednak tak głupiutka, jak sądzą niektórzy krytycy. Jak zauważa Rollyson: „jest rzeczowa, konkretna i bezpośrednia, w stylu Clary Bow, czym zbija Shermana z tropu”[93]. Dziewczyna jest szczera i nieskomplikowana, ale nie tępa.

Fantazje Shermana są wzorowane częściowo na hollywoodzkich stereotypach, ponieważ wyobraża sobie Dziewczynę jako wampa, kochankę gangstera (scenę wycięto z ostatecznej wersji), a wreszcie, gdy ktoś pyta go o tożsamość sąsiadki z piętra, stwierdza z sarkazmem: „Może to Marilyn Monroe!”. To rzeczywiście Marilyn: wtedy była już tak sławna, że stała się stereotypem, do którego mogły się odwoływać jej kolejne role: niewinnym obiektem pożądania, radośnie nieświadomym, choć czasami sprytnym, przedmiotem infantylnych żartów dotyczących jej ciała (gdy prosi o pomoc w wydostaniu elektrycznego wiatraka, który utknął w drzwiach, jest ustawiona w taki sposób, by kamera pokazywała jej pośladki. Jeszcze bardziej bezpośrednie odwołanie do wizerunku i historii Marilyn pojawia się, gdy Sherman odkrywa, że Dziewczyna pozowała do aktu, który znajduje się w jednej z jego książek. Później sąsiadka z dumą pokazuje mu to zdjęcie i mówi: „Patrz! To ja na plaży. Miałam wtedy trochę dłuższe włosy, zauważyłeś?”, na co Sherman, patrząc na fotografię, odpowiada (w przewidywalny sposób): „Nie zauważyłem”. Dziewczyna proponuje, że podpisze mu się na zdjęciu, otwarcie dodając, że ludzie wciąż ją o to proszą. Krytycy często skarżą się, że anonimowość postaci Monroe w tym filmie odzwierciedla mizoginiczny egocentryzm, jakim nacechowane są fantazje Shermana. To niewątpliwie prawda, ale jej postać nie potrzebowała imienia, ponieważ każdy z widzów wiedział, że nazywa się Marilyn Monroe.

Po *Słomianym wdowcu* Monroe wyjechała do Nowego Jorku, głównie w ramach buntu przeciwko wytwórni Fox, która nalegała, by wcielała się w kolejne schematyczne role przynoszące krociowe zyski studiu, ale nie jej samej. Kierowały nią zarówno osobiste, jak i zawodowe motywy:

jej umowa nie uległa zmianie, chociaż odniosła olbrzymi sukces, więc płacono jej zaledwie ułamek rynkowej wartości, mniej niż aktorom, którzy towarzyszyli jej na planie (przykładowo Jane Russell za *Mężczyźni wolą blondynki* otrzymała gażę dziesięciokrotnie wyższą niż Monroe, która później poskarżyła się, że nie dostała nawet własnej garderoby, a studio wciąż podkreślało, że nie jest gwiazdą. Buntowała się także przeciwko ciągłemu obsadzaniu jej w podobnych rolach. Założyła własną wytwórnię i zapowiedziała, że zamierza pracować nad warsztatem aktorskim oraz zyskać większą kontrolę nad swoimi rolami i filmami. Oskarżono ją o pretensjonalność, a prasa zareagowała falą drwin.

Następnym filmem, w którym wystąpiła, po wygraniu rocznej bitwy z wytwórnią Fox, był *Przystanek autobusowy* w reżyserii Joshuy Logana. Nie ma wątpliwości, że rola Cherie jest znacznie bardziej wielopłaszczyznowa i subtelniej nakreślona niż poprzednie przerysowane kreacje Monroe. Cherie ma marzenia i pragnienia, jest „źle traktowaną, zmęczoną piosenkarką z klubu nocnego o burzliwej przeszłości i niepewnej przyszłości", mądrzejszą i dojrzalszą niż naiwny kowboj, który się w niej zakochuje. Była to z pewnością jak dotąd najlepsza rola Marilyn, może nawet najlepsza w całej karierze. Cherie jest zarazem pełna tęsknoty, zakłopotana, smutna, optymistyczna i wściekła. „To nie kolejna głupiutka blondynka; ta postać i jej następczynie zostały inaczej napisane i zagrane"[94]. Tak jak Elsie Marina, Sugar Kane, Amanda Dell i Roslyn Taber, w które Monroe wcielała się w swoich ostatnich czterech filmach, Cherie jest pełna życiowej mądrości i dojrzalsza niż otaczający ją mężczyźni, „bardziej kompletna i mniej nieskazitelna, nie tak odrealniona jak Dziewczyna, Pola czy Lorelei Lee"[95]. Chociaż Marilyn towarzyszyła opinia osoby sprawiającej kłopoty na planie (spóźniała się, zapominała roli, domagała się mnóstwa powtórek), zarówno reżyser, jak i jej filmowy partner, Don Murray, po zakończeniu zdjęć byli przekonani o jej geniuszu. Logan powiedział: „Wreszcie pojąłem, że miałem okazję współpracować

z największą artystką, jaka stanęła na mojej drodze. Nie mogłem w to uwierzyć”[96]. Don Murray, popularny aktor teatralny, dla którego *Przystanek autobusowy* był kinowym debiutem, kilkakrotnie ścierał się z Monroe podczas zdjęć, ale ostatecznie przyznał, że jest znacznie lepszą aktorką filmową od niego: „Po pierwszym pokazie zamkniętym wszyscy byliśmy oszołomieni. Nie mogliśmy uwierzyć, jak dobra jest Marilyn. Wtedy my, aktorzy teatralni, uświadomiliśmy sobie, że kino to zupełnie inna bajka”[97]. Krytycy również się z tym zgodzili, a „New York Times” stwierdził: „Trzymajcie się foteli i przygotujcie na wstrząsającą niespodziankę. W *Przystanku autobusowym* Marilyn Monroe wreszcie udowodniła, że jest aktorką. Zarówno ona, jak i film robią znakomite wrażenie”[98]. Produkcja zwróciła się podwójnie, już podczas premiery, zarabiając 4,25 miliona dolarów.

Jedynym filmem wyprodukowanym przez niezależną wytwórnię Monroe był *Książę i aktoreczka*, z udziałem i w reżyserii Laurence’a Oliviera. Zdjęcia kręcone w Londynie okazały się niezwykle trudnym doświadczeniem dla wszystkich zaangażowanych. Osobiste problemy Monroe przybierały na sile, a Olivier jako reżyser nie miał zamiaru spełniać jej zachcianek. Elsie Marina, chociaż jest tancerką, różni się od postaci Dziewczyny, ponieważ to osoba niezwykle inteligentna i mądra; nie tylko pełni funkcję katalizatora, ale kontroluje dużą część akcji, przechytrzając wielkiego księcia i jego syna, regenta. Monroe zagrała kolejną wyrafinowaną rolę w filmie, który nie spełniał jej standardów, a oszołomieni współpracownicy musieli sobie radzić z jej kaprysami na planie. Nagrodzony Oscarem filmowiec Jack Cardiff opisywał swoją frustrację wywoływaną ciągłym powtarzaniem ujęć, podczas których Monroe myliła kwestie albo ich zapominała, a także zdumienie, jakie ogarniało wszystkich po obejrzeniu kopii roboczych. Zakończył sarkastycznym komplementem: „Ona nie była aktorką, ale geniuszem”[99]. Sybil Thorndike wypowiedziała się życzliwiej: „Jako jedyna z nas naprawdę wie, jak się zachowywać przed kamerą”[100]. Edith Evans odwiedziła plan zdjęciowy, a potem powiedziała Monroe:

„Kiedy cię zobaczyłam na planie, myślałam, że w ogóle nie pracujesz. Potem obejrzałam kopie robocze i okazało się, że wszystkie sceny należą do ciebie”[101]. Sam film nie odniósł sukcesu w Ameryce, zbierając średnie i nieprzychylne recenzje, ale Monroe otrzymała nagrodę DiDonatella, włoski odpowiednik Oscara.

Pół żartem, pół serio to niewątpliwie najlepszy − jako całość − film, przy którym pracowała Marilyn Monroe: aktorstwo, scenariusz i reżyseria wznoszą się w nim na wyżyny. To także jeden z największych sukcesów kasowych dekady, który zwrócił się ponad trzykrotnie. Monroe gra w nim jedną ze swoich najlepszych ról, ale to samo dotyczy jej partnerów z planu, Tony’ego Curtisa i Jacka Lemmona. Po raz pierwszy od czasu drugoplanowej roli w *Małpiej kuracji* Monroe zagrała u boku mężczyzn, którzy robią porównywalne do niej wrażenie. Sugar Kane jest wokalistką w niewielkim zespole, dziewczyną z przeszłością, która twierdzi, że „nie jest zbyt bystra”, ale w odróżnieniu od poprzednich postaci granych przez Marilyn, okazuje się na tyle inteligentna, by wiedzieć, że zawsze wiąże się z niewłaściwymi mężczyznami i „budzi się z ręką w nocniku”.

> Chyba nie jestem zbyt bystra... raczej głupia. Gdybym miała nieco oleju w głowie, nie siedziałabym w tym zapyziałym pociągu z tym zapyziałym żeńskim zespołem... Kiedyś śpiewałam z mężczyznami, ale już nie mogę sobie na to pozwolić... Właśnie przed tym uciekam. Przez ostatnie dwa lata współpracowałam z sześcioma męskimi zespołami. O rany!... Nie mogę sobie zaufać. Mam słabość do saksofonistów, zwłaszcza tenorowych... Nie wiem, skąd to się bierze, ale miękną mi przy nich nogi. Wystarczy, że zagrają osiem taktów *Come to Me, My Melancholy Baby*, a mój kręgosłup zmienia się w masło, dostaję gęsiej skórki i przybiegam do nich... za każdym razem... Dlatego dołączyłam do tego zespołu. Najważniejsze jest bezpieczeństwo. Zrobię wszystko, żeby uciec przed tymi wałkoniami... Nie wiesz, jacy oni są. Zakochujesz się w nich całym sercem i sądzisz, że to będzie największa sprawa od czasu Grafa Zeppelina, a oni po chwili pożyczają od ciebie pieniądze i wydają je na inne kobiety oraz zakłady na gonitwach... Pewnego ranka budzisz się, faceta nie ma, saksofonu nie ma, została tylko para starych skarpet i wyciśnięta tubka po paście do zębów. A więc bierzesz się w garść. Znajdujesz nową pracę i nowego saksofonistę. Wszystko się

> powtarza. Rozumiesz, o co mi chodzi? Nie jestem zbyt bystra... Ale jedno mogę ci obiecać – to już mi się nie przytrafi – nigdy. Mam dosyć budzenia się z ręką w nocniku.

Rollyson uważa, że *Przystanek autobusowy* i *Pół żartem, pół serio* to „dwa filmy, które najpełniej wydobywają komediowy aspekt postaci Monroe", a McCann twierdzi, że *Pół żartem, pół serio* to „kwintesencja fikcyjnych opowieści o Marilyn"[102]. Jeśli tak jest w istocie, to − podobnie jak w przypadku *Słomianego wdowca* − głupota głównej bohaterki jest przerysowana, a nawet zafałszowana. Monroe wielokrotnie sprzeciwiała się zmuszaniu jej do grania bohaterki tak głupiej, że nie potrafi się zorientować, iż „kobiety", z którymi się zaprzyjaźnia, to mężczyźni w przebraniu. Nalegała także, aby Wilder i Diamond napisali dla niej lepszą pierwszą kwestię: „Nie wracam, kurwa, na plan, dopóki Wilder nie nakręci na nowo mojej pierwszej sceny − powiedziała podobno. − Kiedy Marilyn Monroe wchodzi do pokoju, nikt nie będzie patrzył na Tony'ego Curtisa grającego Joan Crawford. Wszyscy będą patrzyli na Marilyn Monroe"[103]. Bohaterka grana przez Monroe to jednak nie jedyna postać w filmie, która nabiera się na komicznie nieudolne przebranie − zgodnie z farsową konwencją wszyscy dają się oszukać. Poza tą jedną kwestią Sugar Kane nie jest głupia. Przytoczona wyżej przemowa świadczy o doświadczeniu, samoświadomości i goryczy. „Głupota" postaci odtwarzanej przez Marilyn tak się narzucała, że przesłoniła wszystko inne.

Do zagrania roli w filmie *Pokochajmy się* Monroe została zmuszona na mocy odnowionego kontraktu z wytwórnią Fox. Nie podobał jej się scenariusz, zresztą odrzuciło go aż siedmiu kandydatów do głównej roli męskiej, którzy albo podzielali jej niechęć do filmu, albo nie chcieli współpracować z kimś, kogo coraz częściej utożsamiano z kłopotliwymi zachowaniami. Fox ostatecznie zatrudnił Yvesa Montanda, który ledwie mówił po angielsku, dając mu szansę na debiut. Monroe sprawiała jeszcze większe kłopoty niż zazwyczaj, całymi dniami nie pojawiała się

na planie, wystawiając innych aktorów do wiatru, podczas gdy sama zmagała się – w zależności od źródła – z tremą, uzależnieniem od leków, mężem albo studiem. Jej reputacja stała się częścią wizerunku prasowego. Na łamach „Life” ukazał się artykuł promujący *Pokochajmy się*, opatrzony nagłówkiem: „Legenda wiele kosztuje, ale jest tego warta”. Tekst zaczyna się od słów:

> Nawet Hollywood, który od dawna ma monopol na kaprysy i luksus, jeszcze nigdy nie musiał sobie radzić z żądaniami, jakie wysuwa Marilyn Monroe. Podczas kręcenia *Pokochajmy się* jej zachcianki wymagały od 20th Century Fox przedłużenia zdjęć o 28 dni, co przełożyło się na niemal milion dolarów dodatkowych kosztów.
>
> Producenci zgodzili się wyłożyć pieniądze – wiedząc, że film z Monroe i tak się zwróci – a pozostali aktorzy znieśli jej wybryki. Widzą w niej perfekcjonistkę, która nigdy się nie poddaje, nawet jeśli notorycznie się spóźnia.[104]

Film okazał się nudny i pozbawiony treści, dlatego studio podobno świadomie uciekło się do nagłośnienia romansu Monroe z Montandem, aby wykreować atmosferę skandalu. Taktyka zawiodła, a film okazał się klapą i zwrócił się zaledwie w jednej trzeciej.[105]

Postać grana przez Marilyn, Amanda Dell, ma niewiele cech z jej typowego wizerunku: uczy się w szkole wieczorowej, stara się rozwijać i ma dużo życiowej mądrości, a wręcz jest znużona życiem, co w powszechnej opinii charakteryzowało Marilyn Monroe poza ekranem. Również jest tancerką, ale w filmie przede wszystkim gra rolę partnerki Montanda i ma stanowić pretekst dla jego żartów (niestety, jego zadanie było podobne – twórcy zapomnieli napisać główną rolę komediową − to jedna z przyczyn, dla których film jest tak fatalny. Mimo wszystko postać Amandy Dell, choć nie w pełni rozwinięta i niezbyt ciekawa, pozostaje bardziej przekonująca i ludzka niż niektóre ze schematycznych ról, które Monroe grywała wcześniej. Film jest godny uwagi przede wszystkim ze względu na kilka piosenek, zwłaszcza otwierającą *My Heart Belongs to Daddy* (kojarzącą się z pierwszą piosenką, jaką

Monroe zaśpiewała na ekranie jedenaście lat wcześniej, *Every Girl Needs a Da-Da-Daddy*), która skłoniła Steinem do zgryźliwego komentarza, że nie sposób sobie wyobrazić aktora o podobnej pozycji, który zgodziłby się ssać kciuk i śpiewać: „Moje serce należy do mamusi".

Skłóceni z życiem to ostatni film, który Monroe ukończyła, a trudności, jakie towarzyszyły jego produkcji, przeszły do legendy. Marilyn podobno zemdlała podczas zdjęć (chociaż jeden z jej biografów, Donald Spoto, twierdzi, że nic jej się nie stało, a pojawiające się plotki to próba zrzucenia na nią odpowiedzialności za finansowe problemy spowodowane kłopotami reżysera, Johna Hustona, z hazardem; na zdjęciach widać jednak Monroe wracającą na plan z pokaleczoną twarzą, co przeczy tym optymistycznym teoriom. Rolę Roslyn Taber napisał dla Monroe Arthur Miller i była to kulminacja serii podobnych kreacji, które tworzyła od 1953 roku. Roslyn to odmiana postaci Marilyn, zbudowana w połowie z faktów, a w połowie z fikcji, zmuszająca Monroe do grania „błędnie zinterpretowanej wizji samej siebie"[106]. „Granica pomiędzy sztuką a życiem stała się niebezpiecznie cienka" dla wszystkich zaangażowanych, pisze Rollyson:

> Zwłaszcza Montgomery Clift wyczuwał klimat autorefleksji otaczający zarówno jego rolę, jak i rolę Monroe. Szczerze przyznając, że film przypominał prawdziwe życie [...] Clift skomentował: „Ktoś mi powiedział, że gram samego siebie. Jedyne pytanie brzmi, czy temu podołam. To cudowna rola, a jeśli ją popsuję, to się zastrzelę". Miller zaprzeczył, aby napisał tę rolę specjalnie dla Clifta, ale, tak samo jak Gable i Monroe, Clift idealnie wcielił się w swoją postać, łącząc sztukę z życiem.[107]

Skłóceni z życiem to bardzo smutny film, ale krytycy są podzieleni w ocenach jego wartości. Większość zgadza się, że chociaż główne role Monroe, Gable'a (dla którego to również był ostatni film) oraz Clifta są jednymi z najlepszych w ich karierze, scenariusz wypada pretensjonalnie, a w warstwie fabularnej niewiele się dzieje. Postacie są

jednowymiarowymi alegoriami samotności. Roslyn, która miała stać się obrazem ludzkiego oblicza Marilyn, okazuje się symbolem natury i siły życiowej, sentymentalną i tragiczną wersją komediowej Dziewczyny. Wciąż pozostaje symbolem łatwo dostępnej seksualności: przytula nawet drzewa, aby pokazać, jaka jest naturalna, przyziemna i szczera. W najbardziej zbliżonej do prawdziwego życia – i zarazem najokrutniejszej – scenie postać grana przez Marilyn wchodzi do pokoju, w którym, na wewnętrznej stronie drzwi szafy, znajduje się sześć przyklejonych taśmą zdjęć, które niewątpliwie ukazują Marilyn Monroe. Jednym z nich jest duży, doskonale rozpoznawalny portret, drugim – fotos ze *Słomianego wdowca*, z białą sukienką powiewającą wokół nóg, dwa kolejne to plakaty, na których Marilyn jest ubrana w kostium kąpielowy, a na jednym zdjęciu trzyma nad głową zgięte ręce w pozie kojarzącej się z aktem z sesji „Złote marzenia". Kamera na chwilę zatrzymuje się na zdjęciach, a następnie Roslyn (Monroe) i Guido (Eli Wallach) pojawiają się w kadrze, a Roslyn zamyka drzwi szafy. Kiedy Guido je otwiera i zaczyna przyglądać się zdjęciom, Roslyn ponownie zatrzaskuje szafę i mówi: „Och, nie patrz na nie, to nic takiego. Gay powiesił je dla żartu". Guido znów otwiera drzwi, a Roslyn przez chwilę sprawia wrażenie rozdrażnionej, aż wreszcie zmusza się do uśmiechu i po raz ostatni zamyka szafę.

„Mógł dla mnie napisać cokolwiek, ale wymyślił coś takiego" – skarżyła się później Monroe. Roslyn jest tylko starszą, smutniejszą i mądrzejszą wersją Dziewczyny: tancerką rewiową, którą wyróżnia jedynie żądza, jaką wzbudza w otaczających ją mężczyznach. Co najważniejsze, nie jest tak silna ani zawodowo spełniona jak Marilyn Monroe – Roslyn to przeciętna tancerka, a nie największa gwiazda filmowa na świecie; jej jedyny talent to naturalna, szczera miłość. Roslyn jest stereotypem Marilyn w naturalnym wydaniu. Wszyscy wiedzieli, że Miller pisze *Skłóconych z życiem*, aby uczcić człowieczeństwo swojej żony; tymczasem tylko umocnił jej wizerunek.

W 1962 roku Monroe rozpoczęła pracę nad *Something's Got to Give*, remakiem komedii z Carym Grantem sprzed dwudziestu lat. Od zakończenia pracy nad *Skłóconymi z życiem* zrzuciła od siedmiu do jedenastu kilogramów (w zależności od tego, kto o tym pisze); według niektórych krytyków wyglądała olśniewająco, według innych – była wymizerowana. Na pewno ponownie zaczęła pokazywać ciało, zdjęła cieliste bikini, które miała na sobie w scenie pływania nago w filmie, i po raz pierwszy w karierze wzięła udział w rozbieranej sesji zdjęciowej. Była pierwszą znaną gwiazdą filmową, która pozowała do aktów na planie filmowym.

W tamtych czasach telewizja poważnie zagrażała kulturowej i finansowej dominacji Hollywood w świecie amerykańskiej rozrywki. Fox kręcił *Kleopatrę* z Elizabeth Taylor, której płacił gażę wysokości miliona dolarów plus pięćdziesiąt tysięcy tygodniowo za nadgodziny, dzięki czemu gwiazda bogaciła się za sprawą opóźnień, które sama powodowała w pracy nad tym nieziemsko kosztownym projektem. O romansie Taylor z ekranowym partnerem, Richardem Burtonem, pisały gazety na całym świecie, ale wkrótce z pierwszych stron zrzuciły ich nagie zdjęcia Monroe (Marilyn podobno była zachwycona tym triumfem nad odwieczną rywalką). Problemy z *Kleopatrą* jednak trwały; Fox zrezygnował z większości pozostałych produkcji oprócz *Something's Got to Give* i postawił wszystko na swoje dwie diwy. Monroe miała otrzymać tylko uzgodnioną w kontrakcie gażę w wysokości stu tysięcy dolarów, którą z trudem wywalczyła sobie w 1955 roku. Jej partner, Dean Martin, choć nie dorównywał Monroe komercyjnym potencjałem, zarabiał pięćset tysięcy, a Cyd Charisse za drugoplanową rolę otrzymał pięćdziesiąt tysięcy. Monroe spowodowała kilka opóźnień w pracy, gdy wybrała się do Madison Square Garden na koncert charytatywny z okazji urodzin Johna F. Kennedy'ego, pomimo polecenia ze strony studia, aby pozostała na planie. Potem wzięła kilka dni urlopu chorobowego (pozostaje niejasne, czy zmagała się zapaleniem zatok, czy z uzależnieniem od leków).

Siódmego czerwca władze Fox zwolniły Monroe, wydając krytyczne oświadczenie, w którym między innymi oskarżyły ją o chorobę psychiczną, po czym pozwały za niedotrzymanie umowy, żądając siedmiuset pięćdziesięciu tysięcy dolarów odszkodowania. Monroe w odpowiedzi zajęła się naprawą swojego wizerunku, udzielając licznych wywiadów i uczestnicząc w sesjach zdjęciowych (właśnie wtedy udzieliła dwóch zarejestrowanych wywiadów Richardowi Merymanowi i Georgesowi Belmontowi, które stały się podstawą filmu dokumentalnego *Marilyn on Marilyn*), opowiadając swoją wersję wydarzeń i udowadniając, że jest gotowa do pracy. Wzięła udział między innymi w sesjach fotograficznych z George'em Barrisem na plaży w Malibu (była ubrana w ręcznie wykonany meksykański kardigan, który dom aukcyjny Christie's sprzedał później za 167 500 dolarów) oraz w „Ostatniej sesji" dla „Vogue" z Bertem Sternem. Zmarła w nocy 4 sierpnia 1962 roku.

Fakty i fikcja, aktorstwo i rzeczywistość stanowią nieodłączną część historii Monroe. Większości biografów wystarczy omawianie jednego albo drugiego: obiecują ujawnić „prawdziwą" Marilyn albo analizują jej liczne wcielenia. Chociaż podczas akademickich dyskusji i w rozmaitych opracowaniach często sugeruje się, że nie sposób odkryć prawdy o Monroe, zatem pozostaje nam tylko jej wizerunek, jest to zbytnie uproszczenie. Łatwo traktować Marilyn Monroe – jak robi na przykład Baty – jako zjawisko kulturowe, serię kultowych wizerunków, które nie mają związku z jej życiem. Barton nawet argumentuje, że takie powierzchowne odczytywanie postaci Marilyn stanowi formę ochrony: „brak głębi, prawdy i osobowości, co Monroe osiąga dzięki oszałamiającym pokazom nieuświadomienia, skutecznie buduje niedostępność. Nikt nie wie, co się dzieje w jej wnętrzu, ponieważ jej tożsamość musi być odbierana powierzchownie"[108]. W ten sposób tylko unikamy etycznych wątpliwości dotyczących sposobu jej przedstawiania. Marilyn to nie tylko fikcja czy ikona. Ulegamy złudzeniom, gdy wierzymy, że skupiając się wyłącznie na tym, co

powierzchowne, czynimy coś więcej poza wpychaniem jej w pułapkę sztuczności.

Podczas gdy akademicy skupiają się na fasadach, biografowie obiecują głębię i prawdę. Nie da się jednak tego zrobić bez odtworzenia fikcyjnego wizerunku Marilyn. Tymczasem, jak się przekonamy, biografie Marilyn Monroe cechuje bardzo problematyczne podejście do fikcji. Chociaż biografia opiera się na domyślnej umowie z czytelnikiem, że fakty są przedstawiane rzetelnie, w przypadku Monroe ten warunek jest spełniany rzadko, o ile w ogóle. Mimo że obietnica przedstawienia faktów z życia Marilyn sama w sobie jest problematyczna, jak wykażę w dalszej części książki, nie jest to podejście pozbawione sensu ani trywialne. Jeżeli nie zamierzamy ulec psychozie, musimy przyznać, że istnieje różnica między faktami a fikcją, rzeczywistością historyczną a osobistymi wyobrażeniami: biografie Marilyn Monroe są ciekawe właśnie dlatego, że funkcjonują w niejasnej przestrzeni pomiędzy tymi dwoma podejściami.

Prawda o życiu i tożsamości Marilyn Monroe nie ogranicza się do jej publicznego wizerunku i przedstawień w literaturze: jak Lee Siegel dobitnie zaznaczył w swojej ostrej recenzji *Blondynki* Oates, jeśli Marilyn Monroe jest ikoną, to „dziś bycie ikonoklastą wymaga uznania wartości człowieka w oderwaniu od rynku i zostania kantowskim wrzodem na tyłku”. Powinniśmy być takimi wrzodami na tyłku: przedstawienia Marilyn Monroe niewątpliwie są towarem; ona sama czuła się traktowana jak towar (i walczyła z tym); ale to nie oznacza, że Marilyn jest tylko towarem, nawet po śmierci. Osoba nie sprowadza się do tego, w jaki sposób jest ukazywana: Monroe miała prawdziwe oblicze, którego nie potrafimy przedstawić, pojąć ani sprzedać.

Marilyn Monroe najlepiej zrozumiemy, gdy przestaniemy ją postrzegać jako wizerunek albo „sztucznie stworzoną kobietę”; „prawdziwa Marilyn Monroe” to nie oksymoron. Chociaż fascynują nas medialne sztuczki, pozostajemy naiwnie i nostalgicznie podejrzliwi wobec tego, co sztuczne, a ubóstwiamy naturalność. Marilyn Monroe nie

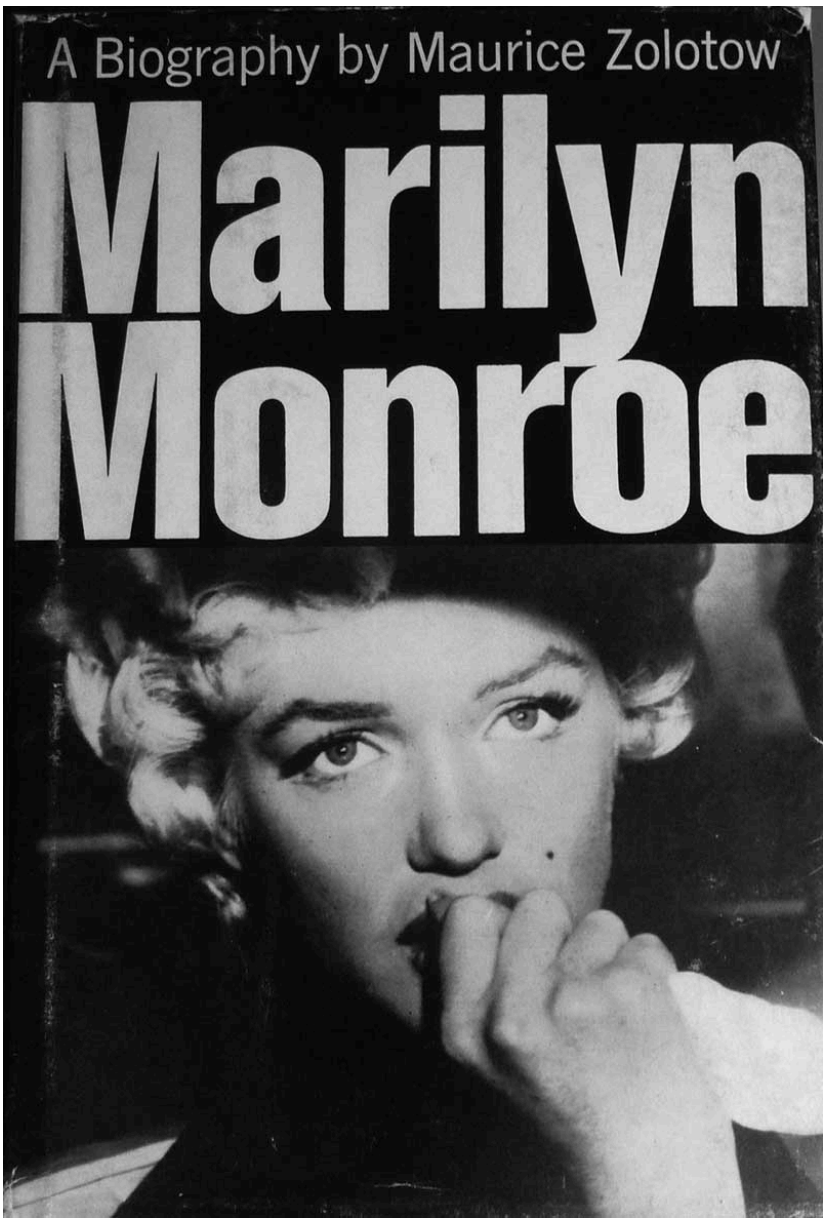
była całkowicie naturalna. Wydaje się, że stworzyła maskę i za nią się kryła; osoba, którą się stała, mogła zostać sfabrykowana z mieszanki prawdziwych elementów. Nic z tego nie czyni jej fałszywą, wymyśloną albo nierzeczywistą. Coś, co nie jest naturalne, wciąż może być prawdziwe: zostało stworzone. Jednym z zagadnień związanych z życiem Marilyn jest zatem pytanie, w jakim stopniu każdy z nas jest naturalny i czy każda tożsamość nie jest w istocie stworzona. Dążenie Monroe do samodoskonalenia sprawiało, że ewoluowała jako osoba, ale jej wizerunek opierał się tej ewolucji, a napięcie pomiędzy tymi aspektami doprowadziło do powstania wielu życiorysów Marilyn Monroe.

2

TWORZENIE ŻYCIA
1946–2003

„Niech pan nie zmienia mnie w żart. Proszę na końcu wywiadu pokazać, w co wierzę. Lubię żartować, ale sama nie chcę być uważana za żart”.

Marilyn Monroe, wywiad dla „Life”,
3 sierpnia 1962



Marilyn Monroe wychodzi z konferencji prasowej, podczas której ogłosiła, że zamierza rozwieść się z Joem DiMaggiem, 1954. Okładka pierwszego wydania biografii autorstwa Maurice'a Zolotowa z 1960 roku

Wizerunek zamieszczony na początku tego rozdziału to okładka pochodzącego z 1990 roku poprawionego wydania książki *Marilyn Monroe* Maurice'a Zolotowa, która ukazała się w 1960 roku i jest uważana za pierwszą poważną biografię Marilyn. Zdjęcie zrobiono

w 1954 roku, gdy Monroe odjeżdżała z konferencji prasowej, na której ogłosiła, że zamierza rozstać się z Joem DiMaggiem. Ściska w dłoni chusteczkę i płacze. Mogąc spojrzeć na jej życie z perspektywy czasu, dwadzieścia osiem lat po jej śmierci, Zolotow i wydawcy zdecydowali się na wizerunek „tragicznej” Monroe: oto jej symbol, piękno i smutek. Zmieniliśmy Marilyn w świecką Matkę Boską Bolesną.

W swojej biografii z 1998 roku Barbra Leaming utrzymuje jednak, że wspomniana konferencja prasowa była jednym z lepszych aktorskich popisów Monroe, która wylewała krokodyle łzy, aby zyskać publiczne poparcie przed skandalicznym rozwodem z narodowym bohaterem, gwiazdą baseballu Joem DiMaggiem: „nie może pozostać żaden ślad po determinacji, z jaką dążyła, by się go pozbyć” – pisze Leaming. Która Marilyn jest prawdziwa: tragiczna ofiara czy podstępna intrygantka? Zmagania biografów o stworzenie i odtworzenie prawdziwego obrazu Marilyn, o oderwanie jej od wizerunku naturalnej, radosnej, stale dostępnej seksualności, są tematem dalszej części niniejszej książki. Z perspektywy czasu mit Marilyn przechodzi od radości do smutku, od niewinności do cynizmu, od komedii do tragedii.

Oto prawdziwa historia: za niewinną, radosną fikcją „Marilyn Monroe” kryła się autentyczna cierpiąca kobieta, której prawie nie znamy. Jej śmierć stała się przestrogą przed próbami życia w kłamstwie. „Marilyn to ofiara złożona na ołtarzu własnej mitologii” – napisał niedawno Andrew O’Hagan w „The London Review of Books”, chociaż jego własne podsumowanie losu Marilyn stanowi przykład tej mitologii:

> Marilyn wymyśliła postać Dziewczyny, która początkowo zdawała się uwalniać ją od koszmarów dzieciństwa, ale później sama stała się niczym jeden z upiorów przeszłości, pochylając się nad nią, widząc w niej tylko seks, dusząc ją. Dziewczyna była fikcją i maską – „Mae West, Thedą Barą i Bo Peep w jednym”, powiedział Groucho Marx – która zmieniła zwyczajne marzenie w triumf wykalkulowanego gwiazdorstwa. [...] Postać Dziewczyny zdawała się wznosić wrażliwość i seksualną swobodę w kinie na nowe wyżyny, ale w prawdziwym życiu, w komorze dekompresyjnej przerośniętych ambicji, osoba nazywająca siebie Marilyn Monroe mogła tylko rozpadać się w wyziewach samotności,

> niepewności i bólu. Co zaś najgorsze, nawet najtrudniejsze chwile i cierpienia ostatecznie pomogły zbudować mit jej wyjątkowości. Za życia stała się patronką seksu, a po śmierci, jako skromna męczennica, przekonała nas, że wszechogarniający smutek nie musi wykluczać ogromnego sukcesu. Fani Marilyn uznają tę kombinację za zabójczą. Ona niestety także się o tym przekonała.[1]

Oto mit w wielkim skrócie. Kiedy rozpadło się jej małżeństwo z Arthurem Millerem, zniechęcona Monroe podobno powiedziała: „Chyba żyję nieprawdziwym życiem”[2]. Biografowie od początku obiecywali, że odsłonią prawdziwą kobietę kryjącą się za fantazją, ale „prawdy”, które ujawniają, to tylko dobrze znana baśń. Z historii Marilyn Monroe wypływa morał, że próby udawania kogoś, kim nie jesteśmy, w końcu nas zniszczą: fałsz zabija, „rzetelnym bądź sam względem siebie”. Taką mądrość w pigułce serwują tysiące artykułów w czasopismach i gazetach, sześćdziesiąt biografii, ponad czterdzieści filmów biograficznych i dokumentalnych, mniej więcej dwadzieścia sztuk teatralnych, kilkanaście naukowych artykułów, co najmniej dziesięć powieści, dwie akademickie monografie, dwa musicale, balet, opera i piosenka Eltona Johna (a mówimy tylko o materiałach w języku angielskim). To nieco spóźnione objawienie.

Fikcja stanowiąca tak istotny element wizerunku Marilyn stała się kluczowym aspektem rzekomo prawdziwej historii jej życia. „Fikcja i maska”, które według O’Hagana „udusiły” kryjącą się za nimi kobietę, zdławiły także jej historię. Artykuły, powieści, filmy, biografie – wszystkie posłusznie cytują tę samą opowieść, jak na zawołanie wygłaszają te same frazesy, więc coraz trudniej jest odróżnić prawdę od truizmów.

Ten splot faktów i fikcji sprawia, że postać „Marilyn” wyjątkowo dobrze pasuje do hybrydowych dzieł, które przekraczają granice gatunków i łączą w sobie fakty, fikcję i fantazję. Powstają fabularyzowane biografie, powieści biograficzne oraz fikcyjne autobiografie opowiadające o życiu Monroe. Książki, które podobno mówią o niej „jej własnymi słowami”, oraz te, w których „wypowiada

się w swoim imieniu”, nie zostały napisane przez nią. Autorzy wykorzystują ją jako fikcyjną bohaterkę, a także piszą „dalszy ciąg” życiorysu (na przykład *Marilyn’s Daughter*, w której pojawia się córka Marilyn o nieprawdopodobnym imieniu „Normalyn”). Powstało kilka sztuk scenicznych o życiu Marilyn − w większości okazały się komercyjną klapą; wyjątek to *Po upadku* Millera. Musicale, opera i dramat Normana Mailera *Strawhead* odeszły w zapomnienie; sztuka *Po upadku* narobiła sporo szumu i odniosła sukces, chociaż początkowo spotkała się z chłodnym przyjęciem krytyki i dopiero z czasem została doceniona. W chwili, gdy piszę te słowa, wystawiono właśnie nowy, nieukończony dramat Millera zatytułowany *Finishing the Picture*, który opowiada o współpracy z Marilyn na planie *Skłóconych z życiem*. Marilyn pozostaje bardzo pożądanym – i zyskownym – towarem, nic więc dziwnego, że stale powstają nowe produkty z tej samej formy.

W odróżnieniu od innych ikon popkultury, takich jak Elvis Presley czy James Dean, o Marilyn pisali jednak najbardziej szanowani autorzy, nie tylko Miller (czterokrotnie), lecz także Norman Mailer (trzykrotnie), Joyce Carol Oates (dwukrotnie), Truman Capote, Thomas Pynchon, Ayn Rand i Diana Trilling. Jean-Paul Sartre nazwał Monroe najwspanialszą żyjącą aktorką; Saul Bellow wspominał o niej podczas wywiadu dla „Playboya”; Vladimir Nabokov powiedział, że była znakomita. Chociaż Marilyn, tak samo jak inne ikony popkultury, wzbudza zachwyt fanów i wywołuje powierzchowne komentarze ekspertów, jako jedyna wzbudza zainteresowanie pisarzy intelektualistów, którzy poświęcają jej całe dzieła. Powodzenie Marilyn wśród literatów stale się zwiększa, pomimo konsekwentnego umniejszania jej kulturowej roli. Przyczyny są rozmaite (na przykład Mailer pisał dla pieniędzy, a Miller starał się rozgrzeszyć), ale jednym z najoczywistszych powodów popularności Marilyn wśród „poważnych” pisarzy może być fakt, że jej życiorys podsuwa autorowi gotową fikcję literacką. Sama Monroe jest postrzegana jako ktoś wymyślony, a jej historia to tragiczna baśń: nic dziwnego, że wielu pisarzy uległo pokusie odtworzenia jej mitu. Ponieważ jednak kształt tej

historii jest wcześniej ustalony, autorzy znajdują w niej to, czego szukali, a Marilyn pozostaje stereotypem i martwą metaforą.

Pierwsza połowa tego rozdziału przedstawia rozwój licznych życiorysów Marilyn Monroe. Druga zawiera przemyślenia na temat problematycznej roli fikcji w kilku najważniejszych tekstach spoza gatunku „zwykłych" biografii (którymi zajmuję się w dalszej części książki). Pierwszym z nich jest tak zwana autobiografia Marilyn; następnie przyglądam się, w jaki sposób przedstawiali Monroe trzej wpływowi pisarze: Arthur Miller w dramacie *Po upadku* (1964) oraz autobiografii *Zakręty czasu* (1987), Norman Mailer w dziwacznej mieszance fantazji i faktów zawartej na kartach *Marilyn* (1973) oraz Joyce Carol Oates w powieści z kluczem zatytułowanej *Blondynka* (2000).

1946–1953

Historia biografii Marilyn Monroe zaczyna się od pierwszych studyjnych notek pisanych w celu wypromowania nowej kontraktowej aktorki; to one pomogły utrwalić „legendarne" aspekty życia Marilyn. Te teksty czyta się jak fikcję, ponieważ nią są: historia życia Marilyn od początku była częściowo zmyślona. Fikcyjne elementy w studyjnych biografiach nie różniły się pierwotnie od tych, które dotyczyły wielu innych hollywoodzkich gwiazd w czasach świetności układu manipulującego sprzedawanymi wizerunkami. Starano się ugrzecznić potencjalnie kontrowersyjną młodość Monroe, radośnie spajając ze sobą błędy, eufemizmy i sfabrykowane informacje. Z perspektywy czasu szczególnie ciekawy wydaje się brak zgodności co do prawdziwego nazwiska Marilyn Monroe.

Pierwsza biografia Marilyn miała postać krótkiej notatki o „Marilyn Monroe, odkryciu 20th Century Fox". Opublikowana w 1946 roku przez szefa działu promocji Harry'ego Branda, informowała, że prawdziwe nazwisko aktorki brzmi „Norma Jean Dougherty", co nie było prawdą, a także że ma ona osiemnaście lat, podczas gdy liczyła już dwadzieścia.

Pięć lat później Brand opublikował kolejną notkę, aby nadążać za rosnącą popularnością Monroe po jej niewielkich, ale charakterystycznych rolach w *Asfaltowej dżungli* i *Wszystko o Ewie*. Tym razem jej nazwisko brzmiało „Norma Jean Baker”, znów niezgodnie z prawdą, chociaż bardziej zwięźle, jako wiek podano dwadzieścia dwa lata, a nie dwadzieścia pięć. Druga notka okazała się bardziej szczegółowa i jeszcze bardziej fikcyjna. Donosiła, że matka Marilyn była „bezradną inwalidką”, a ojciec zginął w wypadku motocyklowym. Informacje te nie miały nic wspólnego z prawdą. Według studia Monroe spędziła większą część dzieciństwa u rodzin zastępczych i w sierocińcach, a na końcu znalazł się pean na cześć Hollywood, który „chociaż często widuje rozpacz, dla niej stał się areną sukcesu”. W tym samym roku, 1951, Monroe została wypożyczona do wytwórni RKO, która napisała własną notkę biograficzną. Pierwsze zdanie brzmiało: „Od samotnej sieroty do pożądanej gwiazdy filmowej, oto los Kopciuszka, który stał się udziałem Marilyn Monroe”. W krótkim tekście powtórzono, że Marilyn spędziła znaczną część dzieciństwa u rodzin zastępczych i w przytułkach, a także zwrócono uwagę na obecny sukces, „który sprawi, że dawne cierpienia pozostaną w pamięci tylko jako inspiracja dla przyszłości”.

Chociaż według popularnego mitu Marilyn Monroe została zmuszona do zmiany nazwiska przez podstępne studio, najwcześniejsze wizytówki z kilku wytwórni otwarcie informują, że Marilyn Monroe to nie jest jej prawdziwe nazwisko, a nawet podają, jak to prawdziwe brzmiało. O ironio, różni się ono w zależności od relacji, podczas gdy „sztuczne” miano Marilyn Monroe pozostaje niezmienne. Od początku zatem przedstawiano ją jako kogoś, kto „używa nazwiska Marilyn Monroe, a tak naprawdę nazywa się Norma Jean”. Zmiana nazwiska zawsze była częścią jej historii, która od pierwszych chwil jest opowieścią o transformacji. Dlatego prawdziwe nazwisko Marilyn niezmiennie stanowiło jeden z elementów jej biografii, podobnie jak trudne dzieciństwo i historia „Kopciuszka”, który porzucił przeszłość, by zasmakować nowych sukcesów i chwały.

Pod koniec 1953 roku Marilyn cieszyła się już światową sławą. W tamtym roku ukazała się pierwsza z trzech pełnowymiarowych sylwetek biograficznych, które miały zostać opublikowane w ciągu kolejnych kilku lat. Żadna z nich nie była fachowo przygotowaną niezależną biografią; to raczej kompilacje notek, które przez lata zamieszczano na łamach czasopism dla fanów. Pierwsze dwa to *The Marilyn Monroe Story* Joego Franklina i Laurie Palmer (1953) oraz *Marilyn* Sidneya Skolskiego (1954). Obie publikacje są bardzo trudno dostępne; profil autorstwa Franklina i Palmer to obecnie najdroższy życiorys Marilyn; egzemplarz wart jest od 800 do 1500 dolarów. W 1956 roku, po tym jak Marilyn opuściła Hollywood, deklarując, że chce się rozwinąć jako aktorka, dziennikarz Pete Martin opublikował tekst *Will Acting Spoil Marilyn Monroe?* [Czy aktorstwo zepsuje Marilyn Monroe?], który zapoczątkował serię artykułów dla „Saturday Evening Post". Martin również opierał się na krążących wśród fanów historiach o trudnym dzieciństwie, skłonności do spóźnień, małżeństwie z DiMaggiem oraz pragnieniu czynienia postępów, ale porozmawiał też z samą Monroe.

Według wszystkich tych wersji Marilyn Monroe była biedną sierotą wychowywaną w rodzinach zastępczych i sierocińcach, która nie pozwoliła, aby jej (seksualne) standardy ucierpiały w brutalnym świecie Hollywood, i która została gwiazdą dzięki spontanicznej (naturalnej) sympatii widzów. Chociaż te relacje zawsze mijały się z prawdą, akcentowano w nich kwestie, które później miały stać się nieodłączną częścią mitu, zwłaszcza trudną młodość Monroe, jej szczerość i niewinność.[3]

MOJA OPOWIEŚĆ: 1954

W marcu 1954 roku dwudziestosiedmioletnia Marilyn Monroe stała się jedną z największych gwiazd filmowych na świecie. Miesiąc wcześniej wyszła za mąż za legendę baseballa Joego DiMaggia i właśnie wróciła

z triumfalnego poślubnego tournée po Korei, podczas którego zabawiała tysiące amerykańskich żołnierzy, nagradzana rzęsistymi oklaskami. Po powrocie do Hollywood, gdzie odciski jej dłoni i stopy już zostały uwiecznione przed Grauman's Chinese Theater, pozwoliła się namówić, by pójść za ciosem, i zaczęła tworzyć autobiografię. Zatrudniła dziennikarza i scenografa Bena Hechta, który pisał za nią, oraz specjalizującego się w tematyce filmowej felietonistę, swojego przyjaciela, Sidneya Skolskiego, który uczestniczył w sesjach „pisarskich". Przez całą wiosnę Marilyn i Skolsky spotykali się z Hechtem. On pisał, a Monroe mówiła, podczas gdy Skolsky, jak donosi Donald Spoto, „często się włączał"[4]. Opowieść, którą stworzyli, z pewnością została ocenzurowana dla potrzeb szerokiej publiczności, ale można tylko spekulować, w jakim stopniu.

Agent Hechta ukradł nieukończony maszynopis i sprzedał go londyńskiej gazecie „Empire News", która opublikowała jego część w odcinkach. Monroe zagroziła procesem, ale ostatecznie z książki po prostu zrezygnowano.

„LA MONROE DESNUDA", PIERWSZE ŻYCIE: 1960

Pierwsza merytoryczna biografia Marilyn, *Marilyn Monroe* Maurice'a Zolotowa (1960), podobnie jak pierwsze trzy teksty początkowo powstała jako seria artykułów do czasopism. Podstawę stanowiły wywiady, jakie Zolotow przeprowadził z Monroe dla „The American Weekly" w 1955 roku, a także wcześniejsze teksty prasowe, a nawet fragmenty skradzionej autobiografii. Książka Zolotowa zyskała dobre recenzje, między innymi w dodatku literackim „Timesa", gdzie napisano o „przekonującej argumentacji" autora, który „w ciekawy sposób podkreśla historyczne znaczenie Marilyn jako symbolu ważnych amerykańskich pragnień i aspiracji. Nie sposób zaprzeczyć, że opasły tom, efekt jego wysiłków, nie tylko zdradza duże oczytanie i znajomość materiałów źródłowych, ale jest świetnie napisany, tak że nie sposób się od niego oderwać"[5]. Zarówno recenzent, jak i sam Zolotow

(w przedmowie) zauważają, że tak „poważne” zainteresowanie gwiazdą filmową jest nietypowe. Żadne z wydań tej biografii, które widziałam, nie spełnia dzisiejszych standardów. Cytaty ani fakty nie są bezpośrednio przypisane do konkretnych źródeł, a wiele opowieści to mieszanka anegdot i spekulacji.

Monroe podobno zgłaszała „zastrzeżenia” do gotowego dzieła i łatwo się domyślić dlaczego. Książka Zolotowa to ekscentryczne połączenie cenzury z celebracją, liberalizmu z szowinizmem, które przedstawia czytelnikom „La Monroe Desnuda”. Pojawia się tutaj wiele aspektów, które znajdą się też w następnych wersjach życiorysu Monroe: przede wszystkim burzliwe dzieciństwo, będące przyczyną późniejszych psychologicznych niepokojów. Zolotow uważa Marilyn za osobowość „rozdartą” między „mrocznymi” impulsami a moralnymi zasadami, które wpojono jej w religijnych sierocińcach. Jako pierwszy z wielu autorów usprawiedliwia własne wścibstwo i grzebanie w myślach Monroe: „jego oczy pochłaniały ją z podziwem. Była z tego zadowolona. Piękne kobiety najbardziej potrzebują ciągłych zapewnień, że są piękne”[6]. Co najważniejsze, w swojej narracji podkreśla fundamentalną niewinność i naiwność Monroe, odnajdując w prawdziwej kobiecie podstawowe cechy stereotypu „Marilyn”. W brytyjskim wydaniu, które ukazało się w 1961 roku, po rozwodzie Monroe i Millera, pojawiają się słowa nie najlepiej świadczące o proroczych zdolnościach Zolotowa: autor tłumaczy, że niezależnie od okoliczności, Marilyn Monroe ze wszystkiego wychodzi obronną ręką. Chociaż jego ocena ostatecznie okazała się błędna, odzwierciedla „żelazną determinację”, jaką zazwyczaj przypisywały Monroe osoby, które ją poznały.

W latach 1961–1964 o Marilyn często pisywano w czasopismach, ale nie poświęcono jej żadnej poważnej pozycji książkowej. W 1961 jako biografię Monroe wydano kolejny obszerny gazetowy wywiad, *Marilyn Monroe, Her Own Story* George’a Carpoziego. Podobnie jak Zolotow,

Carpozi opierał się na serii wywiadów z 1955 roku i stworzył wtórną biografię, która słowo w słowo cytuje część wcześniejszych materiałów. W ciągu kolejnego roku Marilyn wzbudzała większe zainteresowanie mediów niż kiedykolwiek, ponieważ jej kariera znalazła się w kryzysie. Po zwolnieniu przez wytwórnię w czerwcu 1962 roku Marilyn udzieliła serii wywiadów, które miały udowodnić, że jest gotowa wrócić do pracy. Najsłynniejszy, przeprowadzony przez Richarda Merymana dla czasopisma „Life", ukazał się 3 sierpnia 1962 roku, w przeddzień jej śmierci.

Po śmierci Marilyn setki czasopism na całym świecie oddały jej hołd. Wkrótce potem, jeszcze w 1962 roku, ukazała się anonimowa książka podejrzanego pochodzenia zatytułowana *Violations of the Child Marilyn Monroe* napisana przez „jej przyjaciela psychiatrę", ale dopiero w 1964 roku nagła śmierć ekranowej bogini zaczęła obrastać legendą. W najważniejszym artykule na łamach „Life" 7 sierpnia 1964 roku Clare Booth Luce snuła rozważania na temat tego, „Co naprawdę zabiło Marilyn" (odpowiedź: niedojrzałość), ale rok 1964 stanowił punkt zwrotny dla mitu Marilyn przede wszystkim ze względu na wydanie dwóch równie kontrowersyjnych dzieł opowiadających o jej życiu: dramatu Arthura Millera *Po upadku* oraz broszury Franka A. Capella *The Strange Death of Marilyn Monroe*.

SAMOBÓJSTWO I MORDERSTWO: 1964

W 1964 roku Arthur Miller napisał swoją pierwszą od 1956 roku (czyli od momentu, gdy ożenił się z Monroe) sztukę teatralną. *Po upadku* to wspomnienia mężczyzny imieniem Quentin, którego życie i doświadczenia wyraźnie odzwierciedlają losy Millera. Sztuka traktuje o zdradzie: od jednego człowieka, który znajduje się w centrum, rozchodzi się falami poczucie winy dotyczące jego związków z kobietami, zawodowych relacji z mężczyznami w kontekście ogólnokrajowego polowania na czarownice (w ramach działalności HUAC − komisji śledczej do badania działalności antyamerykańskiej),

a nawet Holokaustu. Tak jak Miller, Quentin po latach zostawił pierwszą żonę, która utrzymuje, że jest niewinna, i oskarża go o zaniedbywanie jej i ich małżeństwa, by następnie zakochać się w Maggie, światowej sławy piosenkarce oszołomionej własnym sukcesem i rozdartej między przerażeniem a rozżaleniem, że nikt nie traktuje jej poważnie („Jestem żartem, na którym inni zarabiają!”).

Po upadku stało się dla Millera okazją do ponownej współpracy z Elią Kazanem, uznanym reżyserem, a prywatnie jego bliskim przyjacielem (reżyserował *Śmierć komiwojażera*), który poznał Millera z Monroe w Hollywood w 1951 roku, kiedy sam prawdopodobnie miał z nią romans. Drogi Millera i Kazana rozeszły się w 1952 roku, gdy ten drugi postanowił współpracować z HUAC i przekazywać komisji nazwiska; Miller publicznie krytykował go po tej kapitulacji. To, że ich pojednanie nastąpiło po śmierci Marilyn, wydaje się ironią losu, co zresztą nie umknęło uwadze krytyków, którzy byli niemal jednomyślni w swojej niechęci wobec dzieła, postrzeganego jako próba usprawiedliwiania się Millera. Na łamach „The New Republic” nazwano *Po upadku* „bezwstydnym zbiorem plotek rodem z brukowców” i stwierdzono: „to szokujące, że dramatopisarz, który powinien słynąć ze spostrzegawczości, przez ponad cztery lata żył z tą biedną kobietą, a jednak nie potrafi powiedzieć o niej więcej niż [...] felietonista piszący do rubryki teatralnej”[7].

W tym samym roku, gdy sztuka *Po upadku* przedstawiła obraz psychotycznej Marilyn o skłonnościach samobójczych, ukazała się siedemdziesięciostronicowa broszura *The Strange Death of Marilyn Monroe* autorstwa Franka A. Capella, pierwszy opublikowany tekst, w którym sugeruje się, że Marilyn Monroe w ostatnim roku życia miała romans z Robertem F. Kennedym i że bracia Kennedy mogli być zamieszani w jej śmierć. Broszurę wydano wraz z czasopismem Capella „Herald of Freedom”, które określało się mianem „narodowego antykomunistycznego dwutygodnika edukacyjnego”. Na stronie

tytułowej znajduje się informacja, że autor i wydawca „posiada teczki dwóch milionów osób, które wspierały międzynarodowy spisek komunistyczny" i „od dwudziestu sześciu lat oficjalnie i nieoficjalnie walczy z wrogami ojczyzny". Capell to także autor publikacji *Freedom Is Up to You, The Threat from Within, 857 Reasons for Investigating the State Department* oraz książki *Henry Kissinger, Soviet Agent*. Był również zapewne jednym z pierwszych pisarzy, którzy łączyli Lee Harveya Oswalda z Sowietami. Chociaż jego tekst zyskał popularność wśród członków wywiadu i w innych „patriotycznych" kręgach (J. Edgar Hoover podobno „z radością" przekazał egzemplarz Robertowi Kennedy'emu), trudno go zaliczyć do literatury głównego nurtu. Stał się częścią życiorysu Marilyn dopiero za sprawą zalewu powołujących się na niego teorii spiskowych, zapoczątkowanego w 1973 roku wydaniem *Marilyn* Mailera.

W ciągu kolejnych kilku lat pojawiło się kilka nowych, mniej istotnych pozycji biograficznych dotyczących Monroe. Kiedy w 1965 roku wydano *Marilyn: The Tragic Venus* Edwina P. Hoyta, „Time" kusił los: „Tylko nie kolejna biografia!". Nie wiedzieli, co ma nadejść. Hoyt oparł swoją książkę głównie na wywiadach ze scenarzystą Nunnallym Johnsonem, który współpracował z Monroe przy *Jak poślubić milionera* oraz *Something's Got to Give* i nie znosił jej za życia, ale w ostatnich tygodniach przed śmiercią aktorki najwyraźniej zmienił front i zaczął wygłaszać sentymentalne banały. Hoyt skupił się przede wszystkim na nienawiści Johnsona i stworzył pierwszą biografię Marilyn, która odnosiła się do niej z nieskrywaną pogardą. W 1966 roku ukazała się książka Charlesa Hambletta *Who Killed Marilyn Monroe,* lecz Marilyn jest tematem tylko jednego rozdziału. W 1968 roku w *The Mysterious Death of Marilyn Monroe* James A. Hudson ponownie wspomniał o Kennedych, chociaż nie połączył ich w bezpośredni sposób ze śmiercią Monroe.

GUILES: 1969

Kiedy Fred Lawrence Guiles w 1963 roku zaczynał pracę nad pozycją, która stała się pierwszą istotną biografią Marilyn Monroe, zamierzał stworzyć scenariusz „filmowej biografii" zatytułowanej *Goodbye, Norma Jean*. Scenariusz przeczytała rzeczniczka prasowa Marilyn, Pat Newcomb, która namówiła Guilesa, by zmienił tekst w książkę, która miała zostać opublikowana w odcinkach w 1967 roku na łamach „Ladies' Home Journal" pod tytułem *Ostatnie lato Marilyn Monroe*. Guiles rozmawiał z dziesiątkami osób, dobrze znających Monroe, między innymi z jej pierwszym mężem Jamesem Doughertym, trzecim mężem Arthurem Millerem, jej nauczycielem i mentorem Lee Strasbergiem oraz licznymi przyjaciółmi i współpracownikami, wliczając reżyserów, ekranowych partnerów i trenerów.

Marilyn, którą stworzył Guiles, to „zlepek niewinności i władzy", „naiwności i siły", zabity przez „śmiertelną frustrację". Kobieta zniewolona przez „seksualne żądze", która „przez całe życie szukała czułości i miłości", by poradzić sobie z szaleństwem tkwiącym w historii jej rodziny. Obsesyjne pragnienie sukcesu miało wymazać wspomnienia o ubogim dzieciństwie. Guiles, podobnie jak Zolotow, opisuje Marilyn, która stanowi jedność ze swoim ekranowym wizerunkiem. Zamieszcza słynne romantyczne zdjęcie autorstwa Cecila Beatona, przedstawiające leżącą Marilyn, kurczowo ściskającą różę, twierdząc, że to jej ulubiona fotografia (mówiono tak o wielu zdjęciach). Tylko róża ma wskazywać na to, że Monroe pozowała, w przeciwnym razie moglibyśmy uznać, iż udało nam się podejrzeć „bezbronną niewinność, która kryła się w Marilyn/Normie Jean".

Guiles spopularyzował użycie podwójnego imienia oraz chwytliwy motyw rozdarcia pomiędzy przeszłą i obecną tożsamością. Chociaż rozróżnia „obie" osobowości, podchodzi do rzekomego rozdźwięku między Normą Jean a Marilyn z większą delikatnością niż kolejne biografie (wliczając poprawioną wersję jego własnej książki, wydaną piętnaście lat później):

> Rzadko się zdarza, by pseudonim artystyczny nadawał właścicielowi całkowicie nową tożsamość. W przypadku Marilyn Monroe oznacza on porzucenie dawnego życia.
>
> [...] Marilyn szybko odwróciła się od Normy Jean oraz jej współpracowników i zaczęła identyfikować się wyłącznie ze swoją nową tożsamością, rolą aktorki filmowej. Pokutuje mit, że Marilyn ucierpiała na tej zmianie. Tak naprawdę bardzo szybko poczuła się jak ryba w wodzie. Jedynym nieprzyjemnym elementem jej życia była niepożądana przeszłość, duch Normy Jean. Marilyn czasami zmieniała się w chichoczącą dziewczynę, a wtedy mieliśmy wrażenie, że Norma Jean za chwilę powróci, ale ostatecznie musieliśmy przyznać, że to Marilyn chichotała, i zaakceptować tę nową osobowość: pół dziecko, pół kobietę. [8]

Powyższy fragment pojawił się pierwotnie w rozdziale zatytułowanym po prostu „Marilyn". W wydaniu z 1984 roku ten sam rozdział nosi tytuł „Marilyn: Jej życie się rozpoczyna"; w ten sposób stereotyp zyskał na dosłowności i stał się przesadny. Ostatnie zdanie pierwszego solidnie opracowanego życiorysu wyraża życzenie, aby symboliczne wizerunki nie zdominowały naszego postrzegania Marilyn: „Może w przyszłości ludzie nie będą w niej widzieli symbolu, Maggie, Roslyn albo Normy Jean, ale zapamiętają ją jako wyjątkowego człowieka i osobę, którą pragnęła być: Marilyn"[9]. Życzenie Guilesa nie tylko się nie spełniło, lecz on sam także o nim zapomniał. Fabuła również się sprymityzowała: w pierwotnej wersji Guiles utrzymuje, że Monroe zmarła na skutek przypadkowego przedawkowania, ale w 1984 roku pisze o jej „rozpaczliwym pragnieniu" odebrania sobie życia. Z czasem jego opowieść uległa skostnieniu, a spekulacje zmieniły się w pewność.

W 1969 roku seria tekstów publikowanych w prasie została wydana w postaci książki pod tytułem *Norma Jean: The Life of Marilyn Monroe* i stała się bestsellerem. „The Times" ocenił, że biografia jest „szczegółowo opracowana i źle napisana"[10]. *Norma Jean* przez wiele lat była uznawana za „ostateczną" biografię Marilyn i wciąż jest

ceniona; jeszcze w 1998 roku Cunningham na kartach swojego kompendium *The Ultimate Marilyn* utrzymywał, że to najlepszy z wielu życiorysów Monroe. Mailer wzorował swoją *Marilyn* z 1973 roku na książkach Guilesa i Zolotowa; Joyce Carol Oates również w dużym stopniu opierała się na Guilesie podczas pisania powieści *Blondynka* (2000).

MAILER: 1973

Cztery lata później, w 1973 roku, Norman Mailer stał się przedmiotem olbrzymiego zainteresowania, w tym także solidnej krytyki, w związku z fikcją i wymysłami, jakie przemycił pod pozorem opowieści o życiu Marilyn. Nie mając ochoty poświęcać czasu i wysiłku niezbędnych do napisania biografii – zaproponował czytelnikom „dzieło stworzone w pośpiechu", a nie „oficjalną biografię", której „zapewne nie da się napisać w mniej niż dwa lata, ze względu na potrzebę zgromadzenia faktów", raczej „rodzaj powieści", który sam nazwał „biografią rodem z powieści"[11]. W znacznym stopniu czerpał z książki Guilesa, opowiadając swoją historię w trzeciej osobie z perspektywy wszechwiedzącego narratora i dając sobie, jako powieściopisarzowi, przyzwolenie na swobodne fantazjowanie:

> Jednak autor nigdy nie będzie się łudził, że opowie historię wierniejszą prawdzie aniżeli fikcja, ponieważ często wymyśla wewnętrzne życie milczących i zamkniętych w sobie rzeczywistych bohaterów, a z pisarskiego przymusu doszukuje się powodujących nimi niewypowiedzianych impulsów. Na końcu, jeśli mu się uda, przedstawi literacką hipotezę możliwej Marilyn Monroe, jaka naprawdę mogła żyć i pasować do większości dostępnych faktów.[12]

Kiedy jego Marilyn nie pasuje do faktów, Mailer zmyśla, spekuluje, zakłada i puszcza wodze wyobraźni. Na łamach „The Times" zjadliwie zauważono, że to całe „niezwykle szalone" przedsięwzięcie „opiera się na słowie «jeśli»; wystarczy w dowolnym miejscu dodać przeczenie, a wszystko się zawali"[13].

Fantazje Mailera zarazem opisują i tworzą mityczną Marilyn, która staje się ekranem dla serii nostalgicznych projekcji dotyczących seksualnego „rogu obfitości", który obiecywała.[14] Mailer jako pierwszy pisarz głównego nurtu wskazał Roberta Kennedy'ego jako możliwego kochanka Marilyn (Guiles tylko wspomina o anonimowym „mężczyźnie ze Wschodu"); jego spekulacje dotyczące zatuszowanego spisku pomogły uczynić legendę o śmierci Marilyn mitem.

Sekretną ambicją Mailera jest „odbicie Marilyn", do czego przyznaje się już na początku. Gdy nie zdołał jej odbić swojemu sąsiadowi i rywalowi Arthurowi Millerowi, nie tylko wymyślił ją na nowo dla własnych potrzeb, ale przywłaszczył sobie wersje Marilyn pojawiające się u innych biografów. Młody Clive James ocenił, że „fantazje Mailera wykraczają poza oportunizm: Maurice Zolotow, biedny udręczony skryba, może pozwać Mailera, ale ani on, ani cichy Fred Lawrence Guiles nigdy nie odzyskają swoich Marilyn"[15]. Krytycy nazwali tę książkę „pośmiertnymi oświadczynami" oraz, mniej grzecznie, ale bardziej zgodnie z prawdą, „onanistycznym snem na jawie"[16]. Dziesięć lat po śmierci Marilyn istniały już konkurencyjne wersje, które „należały" do różnych pisarzy pragnących zapanować nad jej historią. Życie Monroe stało się towarem, tak samo jak jej wizerunek, polem walki mężczyzn o prawo do ich własnej Marilyn.

Na początku lat siedemdziesiątych ukazała się rekordowa liczba biografii Marilyn: oprócz zwracającej uwagę książki Mailera także wspomnienia *Marilyn: An Untold Story*, autorstwa Normana Rostena, przyjaciela Arthura Millera, a później także samej Monroe, często cytowane w kolejnych biografiach, a także pierwszy otwarcie feministyczny życiorys, *Marilyn Monroe* Joan Mellen. „Autobiografia" Monroe, *My Story*, wydana została w formie książkowej w 1974 roku.

W 1975 do środowiska autorów apokryfów o Marilyn dołączył niejaki Robert Slatzer ze swoją książką *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe*. Slatzer stał się obiektem ogromnych kontrowersji z dwóch powodów. Po pierwsze utrzymywał, że był mężem Marilyn przez trzy

dni w 1952 roku. Po drugie twierdził, że przyjaźnił się z nią aż do jej śmierci i potwierdzał prawdziwość plotek dotyczących Kennedych. Przekonywał, że Monroe została zamordowana i nawoływał do ponownego zbadania okoliczności jej zgonu. Chociaż przez kilka lat na podstawie twierdzeń Slatzera powstawały kolejne teorie spiskowe, jego książki nie uznawano za poważne źródło. Dziesięć lat później jeden z cenionych biografów (Summers) uznał jednak argumenty Slatzera. Kilka lat później inny biograf (Spoto) stwierdził, że nikt nie słyszał o Slatzerze przed pojawieniem się jego książki w 1975 roku (mimo że, jak zobaczymy w rozdziale piątym, George Carpozi w relacji z 1961 roku pisze, że w 1952 roku na planie filmu *Niagara* poznał wieloletniego przyjaciela Marilyn i „uznanego krytyka literackiego" Roberta Slatzera.

W 1975 pokojówka Marilyn, Eunice Murray, która była w domu w dniu jej śmierci, opublikowała książkę *Marilyn: The Last Months*. W następnym roku pierwszy mąż Marilyn, James E. Dougherty, wydał *The Secret Happiness of Marilyn Monroe*, w której usiłował „wyrównać rachunki", rozprawiając się z opowieściami o jej neurozie, psychozie i rozpaczy. W tym samym czasie ukazała się kolejna pozycja wpisująca się w nurt literatury spiskowej, sygnowana nazwiskiem Anthony'ego Sciacci, który najwyraźniej publikuje także jako Anthony Scaduto.[17] Taki autor w 1975 roku napisał artykuł dla pornograficznego czasopisma „Oui", a rozszerzona wersja tekstu została wydana pod tytułem *Who Killed Marilyn?* w następnym roku. Sciacca/Scaduto czerpał z książki Slatzera i opowiedział o „czerwonym dzienniczku", w którym Marilyn zapisywała wszystkie polityczne tajemnice poznane w czasie (rzekomych) romansów z braćmi Kennedy. W 1979 roku nowojorska pokojówka Monroe, Lena Pepitone, wydała sensacyjną pozycję *Marilyn Monroe Confidential*. Kolejni biografowie powtarzali wiele z opowieści Pepitone. Obok Rostena, kontrowersyjnego Slatzera oraz ostatniego psychiatry Monroe, doktora Ralpha Greensona, pozostaje jednym z najważniejszych źródeł.

PONOWNIE MAILER

W 1980 roku Mailer wydał kolejną książkę o Marilyn Monroe; tym razem nie była to „biografia rodem z powieści”, ale fikcyjne wspomnienia (nazwał je „wymyślonym pamiętnikiem”), zatytułowane *Of Women and Their Elegance*. Podobnie jak *Marilyn*, pozycja ta po części jest jedynie pretekstem do opublikowania licznych zdjęć, w tym wypadku fotografii wykonanych przez Miltona Greene’a, które przedstawiają nie tylko Marilyn, lecz także inne aktorki, w tym Marlenę Dietrich, Joan Crawford i Elizabeth Taylor. Tak samo jak *Marilyn*, jest to także przetworzona wersja czyjegoś opracowania: tym razem Mailer korzysta z anegdot i wywiadów z Miltonem Greene’em i jego żoną Amy, z którymi Monroe mieszkała w 1955 roku, próbując przeniknąć do myśli Marilyn i zapisać to, co mogła pomyśleć lub powiedzieć.

Mailer odżegnuje się od takiego stanowiska, deklarując w przedmowie, iż „w żadnym razie nie zamierza sugerować, że są to prawdziwe myśli Marilyn Monroe”. To twierdzenie trudno pogodzić z treścią książki, która jest wymyślonym pamiętnikiem pisanym w pierwszej osobie przez Marilyn Monroe. Na końcu *Of Women and Their Elegance* Mailer dokonuje przeglądu rozmaitych gatunków literackich, próbując odpowiednio przyporządkować własne dzieło, korzystając ze swojej „wątpliwej metody”: „Wszystko opiera się na faktach, lecz kilka części jest całkowicie zmyślonych, w innych miejscach zaś fakty nie są w pełni faktami [...]. Może należy tę książkę nazwać wymyślonym pamiętnikiem, zapisem opowieści Marilyn Monroe bądź zestawem wywiadów, których Norman Mailer nigdy z nią nie przeprowadził”. Albo możemy ją nazwać fikcją.

Prywatny detektyw Milo Speriglio, którego wynajął Robert Slatzer, w 1982 roku opublikował książkę *Marilyn Monroe: Murder Cover-Up*, w której obwiniał Roberta Kennedy’ego o śmierć Monroe oraz wysuwał liczne zarzuty dotyczące podsłuchów, nagrywania rozmów, sekretnych dzienników i niszczenia dowodów, na przykład rejestrów telefonicznych.

Speriglio sam streszcza całą historię, wyjaśniając, że Monroe zginęła z powodu tajemnic, które zapisała w swoim „czerwonym dzienniczku", a następnie tłumaczy: „Naiwnie wkroczyła do zakazanej strefy. Wiedziała za dużo. Mężczyzna nią wzgardził. Zamierzała wszystko wyjawić. A potem umarła"[18]. Od naiwności do śmierci, oto podsumowanie legendy Marilyn Monroe.

W 1983 na Broadwayu wystawiono musical Normana Thalheimera *Marilyn: An American Fable*, który zdjęto z afisza po zaledwie szesnastu spektaklach, co czyni go jedną z największych klap w historii Broadwayu. „Time" ocenił, że było to „zapewne najdziwaczniejsze, choć przenikliwe przedstawienie przypowieści o Monroe":

> To ujmująca klapa – głównie dzięki uporowi, z jakim przedstawia legendę, a nie fakty dotyczące spadającej gwiazdy – ukazująca jej życie w formie staroświeckiego zakulisowego musicalu, w którym nie mogło zabraknąć nieprawdopodobnego i nieuniknionego szczęśliwego zakończenia. Marilyn nie umiera; wraca do drugiego męża, Joego DiMaggia, i trzymając go za rękę, odchodzi w stronę zachodzącego słońca jako swoje dziecięce wcielenie, Norma Jean. Spektakl zawiera więcej tandety niż poezji i daje widowni wymarzony finał prawdziwej tragedii, której zakończenie chcieliby zmienić.[19]

„New York Times" był mniej wyrozumiały. „Kiedyś emocje wzbudzało pytanie, czy Marilyn Monroe została zamordowana. Cóż, z pewnością spotkało ją to wczoraj wieczorem w teatrze Minskoff"[20].

ŻYWY OBRAZ MARILYN: 1984–1988

W latach 1984–1988, poza stałym przypływem wtórnych fotobiografii, hołdów i pamiętników, jakie pojawiają się co roku, wydano aż pięć istotnych książek wzbogacających życiorys i mit Marilyn. W 1984 roku Guiles zaprezentował w Stanach Zjednoczonych nowe wydanie *Norma Jean as Legend* oraz wprowadził tę pozycję na rynek brytyjski pod tytułem *Norma Jeane*, poprawiając niektóre detale (łącznie z zapisem nazwiska), a także zastępując anonimowego „mężczyznę ze Wschodu",

„prawnika i urzędnika państwowego”, z którym Marilyn Monroe podobno miała romans przed śmiercią, Robertem Kennedym. Po piętnastu latach spekulacji dotyczących morderstwa i spisku Guiles zmienił werdykt i ocenił, że Monroe tamtej nocy postanowiła się zabić, ponieważ Robert Kennedy ją porzucił. Dodał także więcej szczegółów dotyczących jej życia seksualnego, w tym informacje o wcześniejszych związkach w Hollywood oraz pogłoski o rzekomym biseksualizmie.

Mniej więcej w tamtym czasie historia życia Marilyn Monroe staje w miejscu, ponieważ kolejni autorzy jedynie cytują się nawzajem i odwołują do wcześniejszych źródeł. Przykładowo w poprawionym wydaniu *Normy Jeane* Guiles opisuje romans z fotografem Andrém de Dienesem, w który, według większości biografów, Monroe zaangażowała się pod koniec swojego pierwszego małżeństwa. Podstawowym źródłem Guilesa jest „szczegółowa relacja” Normana Mailera z 1973 roku.[21] Guiles nie informuje nieświadomych czytelników, że Mailer, tworząc zarys fabuły, wykorzystał jego własny tekst, a w podziękowaniach przyznał, że brakło mu czasu na poszukiwanie dodatkowych źródeł. Guiles stwierdza, iż Mailer najpełniej przedstawił historię, o której on sam wspomina, ale w istocie Mailer polegał na źródłach i pracy Guilesa: zatem Guiles po prostu potwierdza swoją własną opowieść.

Początek *Bogini: Tajemnice życia i śmierci Marilyn Monroe* Anthony’ego Summersa z 1985 roku stanowi − podobnie jak w przypadku wielu życiorysów Monroe − artykuł zamówiony do czasopisma, w tym wypadku do „Sunday Express”. Impulsem była decyzja prokuratora okręgowego z Los Angeles, który w 1982 roku polecił wznowić dochodzenie w sprawie okoliczności śmierci Monroe. Summers rozmawiał z 650 osobami (chociaż DiMaggio ani Miller nie zgodzili się na wywiad), więc sama ilość zgromadzonych materiałów może przezwyciężać wątpliwości, jednak rozmówcy przeważnie opowiadają o swoich przekonaniach, a nie o faktach. W wywiadach

często powtarzają się relacje z drugiej albo trzeciej ręki, a ani Summers, ani jego źródła nie silą się na obiektywizm (Summers na przykład nazywa Monroe psychotyczną, a także cytuje Miltona Greene'a, jej dawnego partnera, dla którego była „psychiczna", oraz Billy'ego Travillę, projektanta kostiumów, który określił ją mianem „podpuszczalskiej"). Summers, „zawodowy dziennikarz śledczy", napisał także książkę *The Kennedy Conspiracy*, w której przedstawia „dowody" na to, że Lee Harvey Oswald nie działał sam, gdy zamordował Johna F. Kennedy'ego. W podobny sposób, akcentując teorie spiskowe otaczające śmierć Marilyn, prezentuje, nie popierając tego dowodami – serię sensacyjnych teorii, łącznie z potajemnym małżeństwem z Robertem Slatzerem (Summers jest pierwszym ważnym biografem, który uznaje opowieść Slatzera), przerwaną ciążę z Kennedym, nielegalne podsłuchy czy przejęcie rejestrów telefonicznych Monroe przez FBI. *Bogini* odniosła ogromny sukces i pozostaje jedną z najpopularniejszych i najbardziej znaczących biografii Marilyn. Zajmuje wysoką pozycję w serwisie Amazon.com, a wielu klientów uważa ją za „niezastąpioną" (dzieło Summersa często przywołuje się także w akademickich opracowaniach dotyczących Marilyn Monroe, być może dlatego, że jego ekstremalne poglądy − oraz język – stanowią wdzięczny obiekt ataku dla sceptyków).

W 1986 roku pojawiły się aż trzy biografie Marilyn. Gloria Steinem opublikowała *Marilyn: Norma Jeane*, samozwańczą feministyczną historię prześladowania Marilyn Monroe przez kulturę, która wolała aktorkę w podległym i dziecinnym wydaniu. W 1972 roku Steinem zaczęła pracę nad artykułem dla czasopisma „Ms." zatytułowanym *The Woman Who Died Too Soon*, szukając „prawdziwej" Marilyn w zagubionej i porzuconej Normie Jeane. Chociaż korzystała z tekstów Guilesa i Summersa, ma krytyczne podejście do wcześniejszych biografów-mężczyzn, takich jak Mailer, który ubarwia swoją interpretację historii Marilyn mizoginicznymi założeniami. Paradoksalnie jednak jej biografia pod wieloma względami przypomina

dzieło Mailera. Tak samo jak on, Steinem zaczęła od współpracy z fotografem, w tym wypadku z George'em Barrisem, którego zdjęcia z lata 1962 roku pochodzą z jednej z dwóch legendarnych sesji, w których Monroe wzięła udział zaledwie kilka tygodni przed śmiercią. Barris zamierzał przeprowadzić serię wywiadów z Monroe, planując wspólne przygotowanie ilustrowanej zdjęciami biografii, mającej, według Steinem, „wszystko wyjaśnić". Sporządził notatki z jednego ukończonego wywiadu, ale go nie nagrał. Na podstawie tych zapisków liczących dwadzieścia pięć lat Steinem napisała rozdział z pierwszoosobową narracją, który sprawia wrażenie podyktowanego przez Monroe. Tak samo jak Mailer, Steinem czerpie informacje z książki Guilesa; w odróżnieniu od Mailera traktuje autobiografię Monroe jako autentyczne źródło.

W tym samym roku ukazała się książka *Marilyn Monroe: A Life of the Actress* Carla E. Rollysona, która stanowiła interpretację biografii Marilyn przez pryzmat jej ekranowej kariery, Milo Speriglio wydał natomiast kolejną opowieść o zabójstwie, *The Marilyn Conspiracy*. Książka Rollysona to połączenie biografii z akademicką analizą dorobku filmowego Marilyn. Opracowania filmów są napisane przekonująco i z wyczuciem, ale biografia w większości jest wtórna i przedstawia wcześniejsze domysły i interpretacje jako fakty (z tego powodu Rollyson na przykład pomija wieloletnie dyskusje dotyczące tego, czy Monroe została w dzieciństwie zgwałcona, zadowalając się obojętnym – i pośpiesznym – stwierdzeniem, że zmyśliła tę historię. Rollyson, jak dotąd najbardziej szczegółowo, przygląda się jednak przygotowaniom Monroe do kolejnych ról i analizuje jej ekranowe występy. To zapewne jedyna biografia, którą Marilyn – po rozwodzie z Millerem zdecydowana, że już nigdy nie pozwoli się oceniać pisarzom – mogłaby przeczytać (chociaż niewątpliwie nie spodobałby się jej protekcjonalny ton, z jakim Rollyson pisał o sferze psychoseksualnej).

W 1986 roku wystawiono dramat Normana Mailera *Strawhead*, w którym w rolę Marilyn wcieliła się jego córka Kate. Sztuka przez dwa

tygodnie utrzymywała się na afiszu w nowojorskim Actors Studio, stanowiąc kolejny pokaz obsesyjnych fantazji Mailera na temat Monroe. Dramat nigdy nie został opublikowany w całości, ale „Vanity Fair” wydrukowała fragment pierwszego aktu razem ze zdjęciami Berta Sterna przedstawiającymi Kate Mailer jako Marilyn. Podobno Marilyn i jej przyjaciółka Amy Greene odbyły około 1955 roku następującą rozmowę (ilustruje ona niesłabnącą fascynację Mailera rzekomymi problemami ginekologicznymi Monroe, choć nie zdradza jego talentu do pisania realistycznych dialogów):

AMY Mój Boże, co się stało?

MARILYN Przepraszam. To okres. Mam okropne miesiączki.

AMY Natychmiast jedziemy do szpitala!

MARILYN Nie, wszystko w porządku. Wezmę tabletki. Będzie dobrze.

AMY Na pewno?

MARILYN O tak. Ty nigdy nie masz takich skurczy?

AMY Może ci się polepszy, kiedy urodzisz dziecko.

MARILYN Amy, mój ostatni lekarz powiedział, że znalazł w środku mnóstwo blizn. Spytał, ile miałam aborcji. Powiedziałam, że nie wiem.

AMY Nie wiesz?

MARILYN Dwanaście.

AMY Musisz być całkiem pokaleczona w środku.

MARILYN (*Pauza*) Zdewastowana.

AMY Jak to możliwe, co miesiąc zachodziłaś w ciążę?[22]

Kilkakrotnie ogłaszano plany wystawienia sztuki poza Broadwayem, jednak zawsze odkładano je „z nieujawnionych przyczyn”[23].

W 1988 roku opublikowano pierwszą pełnowymiarową pracę akademicką dotyczącą Marilyn autorstwa socjologa z Uniwersytetu Cambridge, Grahama McCanna. Jego *Marilyn Monroe* czasami

nazywana jest studium biograficznym, ale tylko jeden rozdział poświęcony został życiorysowi Monroe i pojawiają się w nim znane wcześniej półprawdy i błędy. McCann niewątpliwie miejscami ulega sentymentalizmowi, ale i tak zaproponował najprzenikliwsze odczytanie konsekwencji mitu Marilyn, przy okazji ostro komentując prace Mailera, Steinem i Summersa.

Wpływ poprzednich, bezustannie powtarzanych interpretacji jest w każdym razie na tyle silny, że drobne (a czasem wcale nie tak drobne) elementy wcześniejszych postaw mogą przenikać nawet do najbardziej rewizjonistycznych opracowań. McCann zdecydowanie potępia mizoginię takich autorów jak Mailer, Zolotow i Summers, ale niemal cytuje Summersa w swojej „własnej" charakterystyce pełnej sprzeczności natury Marilyn. Oto, co pisze w 1988 roku:

> [Marilyn Monroe] uznawana za wcielenie miłości, ale jednocześnie wpychana w objęcia samotności, zmarła na oczach wszystkich w bólu, w wieku trzydziestu sześciu lat. Reklamowano ją jako nowoczesną kochankę, a jednak marzyła o dzieciach i monogamicznym związku. Pozornie banalna fasada, za którą kryło się zamiłowanie kultury. Wybitne aktorskie zdolności maskowały wnętrze naznaczone cierpieniem i niepewnością.[24]

Porównajmy słowa McCanna z poniższym fragmentem książki Summersa, wydanej trzy lata wcześniej:

> [Marilyn Monroe była] symbolem miłości, a pozostawała przeraźliwie samotna; kobieta, która umarła u szczytu sławy, ale w obłędzie, w wieku trzydziestu sześciu lat. Pozowała na kochankę całego świata, a w gruncie rzeczy marzyła o dzieciach i monogamicznym związku. Banalna fasada, za którą rozgrywał się dramat kulturowego wtajemniczenia. Jej aktorski geniusz maskował zachwianą równowagę psychiczną.[25]

McCann nieco łagodzi ton Summersa, rezygnując z naznaczonych osądem wzmianek o „obłędzie" i „zachwianej równowadze psychicznej", ale założenia tej interpretacji są tak silne, że nawet

McCann, który świadomie przeciwstawia się mizoginii, uważa pogardliwą charakterystykę napisaną przez Summersa za wystarczająco trafną, by ją zapożyczyć (bez wzmianki o źródłach). W obu tych opisach Monroe jest rozdarta między dwoma biegunami (równie stereotypowo rozumianej) kobiecości, rolami kochanki i matki, podczas gdy jej kariera aktorska jest kojarzona z „problemami emocjonalnymi”. Oto Marilyn w pigułce: rewizja poglądów i nowa interpretacja stają się nie tylko niepotrzebne, ale niemożliwe.

1990–2003

W 1990 roku Maurice Zolotow ponownie wydał swoją biografię *Marilyn Monroe* z 1960 roku, bez poprawek, ale opatrzoną nowym, pełnym samozadowolenia prologiem, w którym chwali się, jak znakomicie poznał Monroe i ówczesne hollywoodzkie środowisko: „Byłem jedną z osób, które przyjęto do Stork Club” – oznajmia, a następnie dodaje:

> Kiedyś tylko nieliczni wtajemniczeni mogli liczyć na członkostwo. Możliwość wejścia do otaczanego czcią Cub Room i zajęcia miejsca przy stoliku 50, ulubionym stoliku Winchella – ach, to dopiero wyróżnienie.
>
> Siedziałem przy stoliku 50.
>
> Ilu z Was, czytających te słowa, pamięta Waltera Winchella?[26]

Zolotow przypomina o swojej zdolności przewidywania (w końcu został wtajemniczony), dzięki której w 1952 roku wiedział, że Monroe zostanie wielką gwiazdą – chociaż wtedy już całkiem dobrze sobie radziła – oraz o bezskutecznych próbach namówienia kogokolwiek do wydania jej biografii („chociaż byłem wtedy jednym z najlepiej opłacanych dziennikarzy pracujących dla czasopism”). Mimo wszystko nie dał za wygraną i przeprowadził wywiady z wieloma wybitnymi osobami, które współpracowały z Monroe (Jane Russell, Betty Grable, Lauren Bacall, Clarkiem Gable, Billym Wilderem, Henrym Greene’em, Arthurem Millerem), a także z ludźmi, którzy jej nie znali, ale wybili się

dzięki jej karierze (Hefner, Mailer). W istocie jednak w prologu Zolotow nie dodaje niczego nowego o Marilyn Monroe.

W 1992 pojawiła się książka *Marilyn: The Last Tale* Petera Browna i Patte Barham, którzy opowiadają o ostatnich czternastu tygodniach życia Marilyn Monroe i argumentują, że gwiazda na pewno została zamordowana. W następnym roku zaś ukazała się *Marilyn Monroe: Biografia* Donalda Spoto, która zyskała status nowego „ostatecznego" życiorysu. Spoto, autor biografii Laurence'a Oliviera, Alfreda Hitchcocka, Jacqueline Kennedy Onassis i Świętego Franciszka z Asyżu, również opowiadał się przeciwko teorii samobójstwa, zwłaszcza w świetle nowych informacji (opublikowanych także przez Browna i Barham), że wytwórnia 20th Century Fox w tajemnicy powtórnie zatrudniła Monroe kilka tygodni przed jej śmiercią, co usuwało główny powód rzekomego targnięcia się na własne życie. Spoto jednak nie wierzy, że Monroe została zamordowana i wybiela Kennedych.

Podczas gdy Summers chwalił się przeprowadzeniem 650 wywiadów, Spoto podkreśla, że przebadał 35 000 stron nowych dokumentów. On również rozmawiał z ludźmi, ale często z innymi niż Summers. Lubuje się w obalaniu mitów: demaskuje liczne nieprawdziwe informacje, między innymi dotyczące traumatycznego dzieciństwa Marilyn, a zwłaszcza jej seksualnych związków z szefami hollywoodzkich wytwórni i braćmi Kennedy. Nie uważa Monroe za wariatkę, ale raczej za ofiarę dominującej w latach pięćdziesiątych mody na popularną odmianę freudowskiej psychoanalizy; uważa tę metodę za ostatnią rzecz, której potrzebował jej „instynktowny geniusz". Spoto przywraca Marilyn blask; okazjonalnie sentymentalny, miejscami pełen nabożnej czci, przeważnie pisze w bardziej zrównoważony sposób niż wielu wcześniejszych biografów Monroe, których uprzedzenia wobec kobiecości (objawiające się jej potępianiem albo wywyższaniem) wpływały na prezentowane sądy. Spoto ma także kilka obsesji dotyczących śmierci Marilyn, które czasami prowadzą go na manowce i skłaniają do tyrad, zazwyczaj stanowiących domenę zwolenników

teorii spiskowych. Zaproponował nową wersję śmierci Marilyn, pierwszą od trzydziestu lat: według niego za zgon gwiazdy odpowiada jej psychiatra, który wykonał śmiercionośną lewatywę.

Na początku lat dziewięćdziesiątych ukazały się dwie nowe interpretacje autorstwa osób, które znały Marilyn. Szóstego października 1993 roku w Nowojorskiej Operze odbyła się premiera opery *Marilyn*, której libretto napisał poeta, przyjaciel Monroe i jej lojalny biograf Norman Rosten, a muzykę skomponował Ezra Laderman. Spektakl wystawiono w ramach obchodów pięćdziesięciolecia teatru, a zainteresowanie widzów okazało się tak duże, że zdecydowano się na dodatkowe, trzecie przedstawienie. Opera nie została jednak dobrze przyjęta. Jak napisano w jednej z recenzji:

> partytura Ladermana to sprawnie skonstruowany, po mistrzowsku zaaranżowany i szczegółowo rozplanowany triumf usypiającego kompozytorskiego rzemiosła. Wszystko jest na swoim miejscu poza muzyczną treścią. [...] Muzyka bywa kiepska albo nieszczera. W przypadku Ladermana tak nie jest, ale jego dzieło jest niezwykle nużące. [...] Pomimo współczesnej amerykańskiej tematyki *Marilyn* bardziej przypomina dziewiętnastowieczną europejską operę – nie zabrakło nawet pijackiej piosenki i sceny szaleństwa.[27]

Rok później przyrodnia siostra Monroe, Berniece Baker Miracle, opublikowała książkę ze wspomnieniami, *My Sister Marilyn*, do której trafiły nieznane wcześniej listy i zdjęcia. W ciągu następnych kilku lat pojawiały się kolejne zbiory pamiątek, cytatów i zdjęć. W *Marilyn: Shades of Blonde* (1997) znalazło się dwadzieścia jeden fikcyjnych opowiadań inspirowanych postacią Marilyn.

W 1995 roku politolog S. Paige Baty opublikowała akademicką monografię pod tytułem *American Monroe: The Making of Body Politic*, w której analizowała pośmiertną sprzedaż wizerunku Marilyn i związanych z nią przedmiotów, na przykład reklam na billboardach, kubków czy kart do gry, a także powstające fankluby Monroe, grono

upodabniających się do niej kobiet oraz lokalne aspekty niektórych biograficznych interpretacji (wliczając mizoginię Mailera, feminizm Steinem i opis zwłok po autopsji, który pojawił się u Summersa). Baty postrzega ikonę Marilyn jako symbol postmodernistycznego świata. Podzieloną, hipermedialną symulację rzeczywistości, uosabiającą akademickie przeświadczenie, że Ameryka jest krainą pozorów i społeczeństwem oczekującym widowiska. W recenzji *American Marilyn* na łamach „New York Times" Michiko Kakutani zdecydowanie skrytykowała Baty za ignorowanie prawdziwego oblicza Monroe i skupianie się na jej kultowym wizerunku. W tekście zatytułowanym *The Commodified Blonde, or, Marilyn as Text* ostro potępiła *American Marilyn* jako dzieło „pretensjonalne i całkowicie pozbawione poczucia humoru oraz zdrowego rozsądku", stwierdzając:

> Pani Baty argumentuje, że skupiając się na śmierci Monroe i jej zwłokach, zmieniamy mityczną supergwiazdę w martwy kawałek mięsa, które jest „zarazem prawdziwsze i demokratycznie dostępne"... Takie „odczytanie" postaci Monroe całkowicie ignoruje jej życie i dokonania, nie wspominając o takich niemodnych humanistycznych koncepcjach jak emocje. Dzięki swojej książce pani Baty zdołała umocnić wizerunek Marilyn Monroe jako towaru.[28]

Opór Kakutani wobec traktowania Marilyn Monroe jako towaru, zupełnie jakby nie była tak postrzegana już wcześniej, przypomina obwinianie posłańca, ale Kakutani ma rację, że argumentacja Baty jest zbyt prosta (a jej nieprzystępny styl „stanowi przykład bolączek, z którymi boryka się współczesna literatura akademicka". Marilyn Monroe nie jest „tylko" serią kultowych wcieleń, które nie mają wyraźnego związku z faktami z jej życia. Opinia, że „Marilyn" to jedynie gra pozorów, być może kiedyś cieszyła się popularnością w niektórych akademickich kręgach, ale ma tę wadę, że mija się z prawdą.

W 1998 roku ukazały się dwie nowe biografie: *Marilyn Monroe* Barbry Leaming, utrzymującej, że Monroe popełniła samobójstwo, oraz *The Last Days of Marilyn Monroe* Donalda H. Wolfe'a, który zasugerował, że została zamordowana. Podobnie jak Spoto, Leaming pisywała wcześniej konwencjonalne biografie aktorów (Orsona Wellesa i Katharine Hepburn) i w jeszcze mniejszym stopniu daje wiarę teoriom spiskowym. Nie tylko nie przekonują jej opowieści o zatuszowanym morderstwie, ale całkowicie je pomija, nie wspominając o najbardziej kontrowersyjnych teoriach. Nie wymienia także Slatzera, nawet w celu ośmieszenia jego twierdzeń; w jej książce nie ma też wzmianki o rzekomym romansie z Robertem F. Kennedym ani o tym, że relacje świadków dotyczące ostatnich godzin życia Monroe pod wieloma względami się wykluczają.

Leaming skupia się na dwóch efektownych życiowych dramatach Marilyn: jej relacji z matką oraz trzecim małżeństwie, z Arthurem Millerem. Szczególnie interesują ją zawodowe negocjacje Monroe z agentami, prawnikami i wytwórnią 20th Century Fox. Korzysta z nowo udostępnionych archiwów studia, dokumentów niegdysiejszego agenta i prawnika Monroe, Charlesa K. Feldmana, oraz dokumentów Josepha Rauha, który bronił Millera przed oskarżeniami HUAC. Chociaż dokładne przyjrzenie się tym źródłom ma niewątpliwą wartość, może doprowadzić czytelnika do błędnego wniosku, że wspomniane postacie odgrywały główną rolę w życiu Monroe. Leaming wymienia swoje źródła, ale nie przypisuje ich do faktów. Zamiast tego do każdego rozdziału dodaje listę materiałów, z których „korzystała", pisząc tekst, przypominający powieść z autorką w roli wszechwiedzącej narratorki. Leaming podziela zwłaszcza zamiłowanie Zolotowa do nieuzasadnionych generalizacji oraz skłonność Mailera do czytania w myślach. Według niej wszystkie dorosłe zachowania Monroe wynikają z dwóch źródeł: potrzeby zaprzeczenia ocenie matki, która uznawała ją za kogoś niepotrzebnego, oraz chęci skłonienia Millera, by zaakceptował jej niechlubną przeszłość.

Biografia Donalda H. Wolfe’a w Stanach Zjednoczonych nosiła tytuł *The Last Days of Marilyn Monroe*, podczas gdy w Wielkiej Brytanii nadano jej śmielszy: *The Assassination of Marilyn Monroe*. Wolfe pełnymi garściami czerpie z Summersa, ale go przebija: prezentując dowody ujawnione przez Browna i Barnham oraz Spoto dotyczące ponownego zatrudnienia Monroe przez Fox Studios kilka tygodni przed jej śmiercią, argumentuje, że to jeszcze wyraźniej dowodzi, iż Marilyn nie miała żadnego motywu, aby się zabić. Skoro zaś nie chciała umrzeć, pozostaje tylko jedna możliwość: Robert Kennedy kazał nafaszerować ją dawką pentobarbitalu, która uśmierciłaby konia. Wolfe potwierdza wszelkie teorie spiskowe; jeśli ktoś o czymś wspomniał, zapewne jest to prawdą. Chociaż autor okazuje się niezwykle łatwowierny w kwestii śmierci Monroe (wbrew zasadzie brzytwy Ockhama), prezentuje racjonalny sceptycyzm co do jej notorycznych problemów na planie filmowym. Tak samo jak Spoto (którego obrzuca błotem), zachowuje rozsądek wobec jednego aspektu życia Monroe, jednocześnie ulegając obsesji w innych dziedzinach. W recenzji na łamach „London Review of Books” O’Hagan zasugerował, że „histeryczna” narracja Wolfe’a może „poprzez swoją absurdalność pogrążyć cały gatunek spiskowego pisarstwa: oto Bobby Kennedy, Sam Giancana i psychoterapeuta Marilyn na wyścigi starają się popełnić całkowicie bezcelowe zabójstwo”[29]. O’Hagan się jednak mylił: najgorsze miało dopiero nadejść.

W 2000 roku Joyce Carol Oates wydała *Blondynkę*, powieść z kluczem, której fabuła, podobnie jak biografie Mailera i Steinem, została oparta na faktach zaczerpniętych z książki Guilesa, ale drastycznie odbiega od nich w kwestii śmierci Monroe. Tak samo jak Mailer, Oates swobodnie operuje fikcją literacką: można dyskutować, czy jej twierdzenie, że napisała „powieść”, jest bardziej szczere niż zapewnienie Mailera, że stworzył „biografię rodem z powieści”, zważywszy na to, że „fikcyjna” Marilyn Monroe u Oates jest uderzająco podobna do tej prawdziwej. *Blondynka* odniosła w Ameryce spory komercyjny sukces i spodobała

się krytykom (znalazła się na liście propozycji do National Book Award oraz nagrody Pulitzera). Wiele osób uważa ją za znakomite dzieło; tak samo jak *Of Women and Their Elegance* Mailera, *Blondynka* próbuje wejść w myśli Monroe i ukazać nam, jak to jest być w jej skórze. Wydanie w twardej oprawie liczy 738 stron (939 w oprawie miękkiej), co czyni z niej najdłuższy tekst poświęcony Marilyn (jak dotąd to też najdłuższa książka Oates). Autorka stwierdziła, że jej opowieść to mieszanka psychologicznego realizmu i baśni:

> Postrzegałam jej historię jako mit i archetyp [...]. Zamierzałam stworzyć kobiecy portret, który stałby się symbolem swoich czasów, takim jak niegdyś Emma Bovary. (Oczywiście Norma Jeane jest bardziej złożona i z pewnością bardziej godna podziwu niż Emma Bovary). Norma Jeane umarła, a „Marilyn Monroe", jako rola, wytwór i ułuda, trwa nadal.

Tak jak Mailer, Oates zaprzecza, że jest wierna prawdzie historycznej.

> Tak duża część *Blondynki* to oczywista fikcja, że nazywanie tej książki „literaturą faktu" byłoby mylące. (Wyjaśniam w przedmowie, że jeśli szukacie prawdy historycznej, musicie sięgnąć po biografie. Nawet jeśli nie są w 100 procentach wiarygodne, przynajmniej opierają się na prawdzie rozumianej dosłownie, podczas gdy powieść aspiruje do prawdy duchowej/poetyckiej).[30]

Problem polega na tym, które części są oczywistą fikcją, i jak czytelnik ma je rozpoznać? Poza tym na jakiej podstawie Oates stwierdza, że „biografie" zawierają „prawdę historyczną"? Niektórzy recenzenci krytykowali technikę Oates, więc autorka wyjaśniła (w jednym z wywiadów), że Ameryka najwyraźniej nie jest gotowa na tak „eksperymentalną" książkę napisaną przez kobietę. Tak czy inaczej, wyjątkowość jej dzieła jest wątpliwa. Z pewnością w dziedzinie apokryfów dotyczących Marilyn to, co napisała Oates, pozostaje dalekie od eksperymentu, ale raczej bardzo typowe. Autorka ma jednak rację, że problemem zawsze będą dosłowne interpretacje: gdzie postawimy

granicę pomiędzy tym, co jest faktem, a tym, co jest przenośnią w historii Marilyn Monroe?

W 2001 roku telewizja BBC wyprodukowała film dokumentalny zatytułowany *Marilyn on Marilyn*. Zaczyna się ciszą i napisem, który wyjaśnia: „W licznych filmach dokumentalnych opowiadających o Marilyn Monroe jej własny głos pozostaje nieobecny. Pomimo swojej sławy wystąpiła tylko w nielicznych audycjach telewizyjnych i udzieliła niewielu wywiadów przed kamerą. Pod koniec jej życia dwaj dziennikarze, Georges Belmont i Richard Meryman, zarejestrowali jednak wywiady z Monroe". Twórcy filmu nie rozdzielili wywiadów i wycięli pytania dziennikarzy: to Marilyn jest narratorką całego obrazu złożonego ze zdjęć i materiałów filmowych przedstawiających ją samą oraz Los Angeles, gdzie się wychowała i pracowała. Twórcy filmu sprytnie zaczynają od wstępu, w którym zostaje postawione pytanie o związki Marilyn z jej własnymi słowami i prawdą. Pierwszym dźwiękiem jest jej głos, który mówi: „Pytają cię, co zakładasz, idąc do łóżka. Górę od piżamy, dół od piżamy, a może nocną koszulę? Więc odpowiedziałam, że Chanel numer 5, ponieważ taka jest prawda. A jednak nie chciałam odpowiedzieć, że sypiam nago. Chociaż to prawda". Następnie pojawia się kolejny napis: „Na tych nagraniach Marilyn Monroe szczerze opowiada o swoim dzieciństwie w Los Angeles, pragnieniu zostania aktorką, podejściu do sławy i seksualności, a także stanie swojego umysłu". Kolejne słowa wypowiada Monroe: „Nie, nie wydaje mi się, abym kłamała. Po prostu przemilczam niektóre rzeczy. No i czasami nieco koloryzuję. Ale zawsze na podstawie prawdy. Jeśli nie zaczniesz od prawdy, to nie wiadomo, od czego zacząć". Następnie film „oficjalnie" się zaczyna i na ekranie pojawia się tytuł *Marilyn on Marilyn*.

Innymi słowy, nawet przemowa Marilyn od samego początku jest (słusznie) podana w wątpliwość, ponieważ nasuwa się pytanie, w jakim stopniu świadomie gwiazda kreuje swój wizerunek, w jakim stopniu fakt przeprowadzania wywiadu wpływa na treść odpowiedzi, w jakim

stopniu tożsamość aktorki jest tylko odgrywaną rolą i czy Marilyn mogła kłamać. Taśmy wzbudzają kolejną wątpliwość, której film nie podejmuje: mowa Monroe (przynajmniej w moich uszach) brzmi nieco niewyraźnie; wywiady przeprowadzono w ostatnich miesiącach jej życia, gdy ponad wszelką wątpliwość była uzależniona od barbituranów i alkoholu. Meryman później doniósł, że w drugim dniu wywiadów wypili sporo szampana, a Monroe pod koniec była lekko „odurzona". Mogła zatem dobierać słowa z myślą o publiczności, dokonywać autocenzury, „koloryzować" albo kłamać, a substancje odurzające czynią jej odpowiedzi jeszcze bardziej wątpliwymi. Dlatego nawet mowa (w odróżnieniu od pisma) nie jest równoznaczna z prawdą, chociaż taśmy pozwalają przynajmniej ustalić, że te konkretne słowa rzeczywiście wypowiedziała Monroe, i właśnie w tym celu czasami z nich korzystam.

Wreszcie w 2003 roku Matthew Smith opublikował książkę *Victim: The Secret Tapes of Marilyn Monroe*. To godna uwagi pozycja w zbiorze apokryfów, ponieważ posuwa się najdalej w domysłach, spekulacjach i sprzedawaniu czystej fikcji jako faktów. Nawet Mailer przyznał się do niedoskonałości swojej metodologii. Smith tymczasem beztrosko przedstawia najsłabiej osadzoną w faktach biografię Marilyn. Najnowsza reprodukcja serii wcześniejszych reprodukcji jest jak ósma kserokopia, niewyraźny i rozmazany portret. Nie licząc niespełna dwudziestu stron nowo ujawnionych „transkrypcji", które rzekomo stanowią zapis ostatnich słów, jakie Marilyn Monroe wypowiedziała do dyktafonu przed śmiercią, Smith powtarza nie tylko wszystkie teorie spiskowe pojawiające się w ciągu minionych dwudziestu lat, lecz także własne twierdzenia z książki *The Men Who Murdered Marilyn* wydanej w 1996 roku. Opowiada tę samą historię, ponownie używając tych samych zdjęć, a nawet przepisując niektóre akapity, tylko nieznacznie je zmieniając. Na przykład w 1996 roku odniósł się do słów Jamesa Halla, który powiedział Anthony'emu Summersowi, że był kierowcą karetki,

którą wezwano do zabrania zwłok Monroe, i że na jego oczach jakiś „lekarz” zrobił jej zastrzyk dosercowy:

> Słowa dotyczące wyjęcia przez lekarza z torby strzykawki z dużą igłą budzą wątpliwości. Byłoby to bardzo nietypowe. Lekarze nie noszą w torbach gotowych strzykawek: to niebezpieczne, niehigieniczne i groziłoby pęknięciem igły.[31]

W 2003 roku Smith odnosi się do tych samych „dowodów”, używając niemal identycznego języka:

> Hall ponadto musiał wiedzieć, że lekarze zazwyczaj nie noszą w torbach strzykawek z igłą. Byłoby to nie tylko niebezpieczne i niehigieniczne, ale igła mogłaby ulec zniszczeniu. Taka sugestia wydaje się absurdalna.[32]

Chociaż Smith dodał do swojej 311-stronicowej biografii aż osiem przypisów (podczas gdy jego książka z 1996 jest pozbawiona jakichkolwiek przypisów i cytatów), na kartach *Victim* również nie zawraca sobie raczej głowy takimi drobiazgami jak wskazywanie źródeł: żaden ze wspomnianych ośmiu przypisów nie zawiera numeru strony. Treść cytowanych opowieści także nie pozwala zidentyfikować ich źródeł, ponieważ są gładko wkomponowane w tekst odautorski.

Ta strategia pokazuje, że sama literatura tworzy część problemów związanych z licznymi życiorysami Marilyn Monroe. Twierdzenia to nie to samo co fakty, a opieranie apokryfów na tak zwanych dowodach, które zostały wchłonięte przez tekst, utrudnia ich potwierdzenie. Sceptyczny czytelnik nie ma żadnego powodu, aby przyjąć, że „transkrypcje”, które Smith „streszcza”, nie są zwykłym wymysłem. A wiele wskazuje na to, jak później zobaczymy, że tak właśnie jest. Podczas kolejnych powtórzeń gubią się szczegóły i niuanse; niczym podczas gry w głuchy telefon, historia Marilyn staje się coraz bardziej zniekształcona i niezrozumiała. W końcu możemy tylko zgadywać, co usłyszeliśmy.

Dla potrzeb kolejnych czterech rozdziałów za główne biografie Monroe – czyli literaturę faktu, która opiera się na osobiście przeprowadzanych wywiadach i materiałach źródłowych, jest starannie udokumentowana i przedstawia wyrazistą interpretację – uznaję teksty Guilesa, Summersa i Spoto. Nie zgadzają się oni ze sobą nawzajem co do wielu podstawowych faktów dotyczących życia i śmierci Marilyn Monroe (a tym bardziej w kwestii ich właściwej interpretacji). Summers nawet pozwał Spoto w związku z zarzutami tego drugiego, że manipulował słowami rozmówców i błędnie je cytował. W ramach pozasądowej ugody Summers otrzymał „znaczne" odszkodowanie, a Spoto zobowiązał się wycofać oskarżenia we wszystkich przyszłych wydaniach swojej książki.[33] Kiedy ci trzej podstawowi biografowie zgadzają się co do jakiegoś faktu (choć niekoniecznie jego interpretacji), zazwyczaj przyjmuję ich wersję, nie dlatego, że ten konsensus sam w sobie czyni coś „prawdą", ale dlatego, że zlekceważenie takiej informacji zakrawałoby na paranoję, a bezwarunkowa niewiara jest równie głupia jak łatwowierność. Sceptycyzm to postawa, a nie dogmat: dopuszcza zmianę zdania.

Chociaż Guiles, Summers i Spoto są w mojej opinii głównymi archiwistami apokryfów dotyczących Monroe, wiele innych osób również wzbogaca to wspólne przedsięwzięcie i pojawi się na kolejnych stronach. Mimo że zarówno Leaming, jak i Wolfe zaprezentowali nowe ustalenia, oboje podążają ścieżkami interpretacyjnymi wyznaczonymi przez wcześniejszych biografów: Leaming popiera Guilesa, a Wolfe wiele zawdzięcza Summersowi. O obojgu często wspominam, chociażby ze względu na ich popularność. Analiza życiorysów Marilyn jednak nie może się także obyć bez ważnych tekstów Arthura Millera, Normana Mailera, Glorii Steinem i Joyce Carol Oates; sama sława tych autorów sprawia, że ich wersje zajmują znaczące miejsce pośród apokryfów dotyczących Marilyn. Z kolei gdy przejdę do tematu śmierci Monroe, będę w większym stopniu odwoływać się do książek, które opowiadają o jej „ostatnich dniach".

Liczne życiorysy Marilyn Monroe pokazują, że wiara bywa ważniejsza od faktów. Tak jak Otello czyni z chustki rzekomy dowód cudzołóstwa, w które wierzy, tak samo biografia może zostać zbudowana na podstawie wątpliwych dowodów, mających wspierać przekonania autora. Strategia traktowania dowodów przypomina zaklęty krąg. Na razie niech wystarczy jeden przykład: w odpowiedzi na biografię Leaming z 1998 roku, która stara się przekonać odbiorców, że Monroe popełniła samobójstwo, wzburzony „czytelnik z mass" napisał na stronie Amazon.com, ostrzegając innych potencjalnych odbiorców: „szkoda czasu... ci z was, którzy wierzą, że MM została zamordowana, niech nie tracą czasu na tę przygnębiającą lekturę. Nie wiem, skąd autorka czerpie informacje, ale przedstawia MM jako dziwaczkę o samobójczych skłonnościach. a ja nie chcę na nią patrzeć w taki sposób" (opuszczenia i małe litery zgodnie z pisownią oryginalną).[3*] Ten czytelnik już wie, jak chce „patrzeć" na Monroe, i pragnie, aby inni potwierdzali jego perspektywę. Sarkastycznie kwestionując źródła Leaming, sugeruje, że fakty są prawdziwe tylko wtedy, gdy wierzy w nie czytelnik. Gdy podważają jego ustalone przekonania, muszą być fałszywe.

AUTOBIOGRAFIA: MARILYN MONROE I SPÓŁKA

Który wizerunek jest wierniejszy – autoportret czy obraz namalowany inną ręką? Podczas gdy biografia to rozmowa autora z wieloma osobami na temat kogoś, kto staje się przedmiotem opisu, autobiografię uznaje się często za dokładniejszą i bardziej szczerą, za relację z pierwszej ręki, zapis własnych wspomnień i świadomości – mniej lub bardziej bezpośrednie przedstawienie osobistej rzeczywistości. Nie da się jednak ukryć, że to dosyć optymistyczne podejście: wspomnienia większości z nas są pomieszane i niekompletne, często mamy w zwyczaju oszukiwać i usprawiedliwiać sami siebie; nikt z nas nie jest w pełni obiektywny. Autobiografia z definicji jest subiektywna, a w przypadku Marilyn Monroe – także fikcyjna.

W 1974 roku, gdy Monroe i jej dwaj współpracownicy, Ben Hecht i Sidney Skolsky już nie żyli, fragment autobiograficznego tekstu „Moja historia", który Monroe zaczęła i zarzuciła w 1954 roku, ukazał się w formie książkowej w nowojorskim wydawnictwie Stein & Day pod tytułem *My Story by Marilyn Monroe*, bez najmniejszej wzmianki o Hechcie czy Skolskym. W jednym z wydań w miękkiej oprawie na przedniej okładce znalazł się cytat z recenzji: „Niezaprzeczalnie autentyczna. Ujawnia najbardziej osobiste myśli i uczucia Marilyn". Autentyczność tego tekstu jest jednak bardzo wątpliwa. Guiles twierdzi, że przynajmniej połowa książki to „czyste wymysły Marilyn"[34]. W autobiografii *Zakręty czasu* Arthur Miller cytuje słowa Monroe: „Nigdy nie zamierzałam rozgłaszać, że byłam sierotą. Tylko tak jakoś się złożyło. Polecili Benowi Hechtowi napisać moją historię, a Ben powiedział: dobra, siadaj i wymyśl coś interesującego. Byłam nudną osobą, więc wpadłam na pomysł, że może opowiem, jak trafiłam do sierocińca. Jemu pomysł się spodobał, no i powstał szum"[35].

Prawa autorskie do *My Story* nie należą do Monroe ani do jej spadkobierców, ale do Miltona Greene'a, chociaż nigdzie w książce nie wyjaśniono, kim on jest ani jaki jest jego związek z autobiografią Marilyn. Tak naprawdę Greene był fotografem i współzałożycielem wytwórni filmowej Marilyn Monroe Productions. Ich spółka trwała od 1955 roku, gdy porzucono projekt *My Story*, do 1957, gdy Monroe go wykupiła (według niektórych wyrzuciła) po najeżonej trudnościami pracy nad *Księciem i aktoreczką*, jedynym filmem zrealizowanym przez Marilyn Monroe Productions. Nie licząc notki dotyczącej praw autorskich, Greene pojawia się jeszcze tylko raz, nagle i bez żadnego uzasadnienia, w ostatnich słowach książki: „W tym miejscu kończy się rękopis, który przekazała mi Marilyn. MILTON H. GREEN [*sic!*]". Zważywszy na to, że wydarzenia opisane w *My Story* poprzedzają współpracę Greene'a z Monroe, ale nie ma o nim mowy w tekście, czytelnicy niezaznajomieni ze specyfiką życia Monroe mogą uznać ich relację – a tym samym jej autobiografię – za niejasną.

Chociaż Greene twierdzi, że treść książki stanowi wyłącznie „rękopis Marilyn", który mu przekazała, zapewne dokonał w nim poprawek, niewykluczone, że z pomocą innych pisarzy. Jeden z komentatorów utrzymuje, że Greene „groził pozwem każdemu, kto zakwestionowałby autentyczność książki. Wersję z 1954 roku uzupełniono o dopiski, które uczyniły ją tragicznie proroczą"[36]. Przykładowo na końcu trzynastego rozdziału Marilyn oznajmia, bez wcześniejszych wzmianek o samobójstwie: „Byłam jedną z tych dziewczyn, które znajduje się w sypialni z pustą buteleczką po tabletkach nasennych w dłoni"[37].

Biograf Monroe Donald Spoto, który miał dostęp do dokumentacji Greene'a, a także rozmawiał z wdową po Hechcie i widział szkice jego tekstów, przedstawia kolejny argument za tym, że Greene zmienił rękopis:

> Dokładne porównanie opublikowanej wersji z nieopublikowanym szkicem Hechta jasno wykazuje, że żadna z pierwszych sześćdziesięciu stron *My Story* nie została napisana przez Hechta [...] słownictwo i styl tych części w najmniejszym stopniu nie przypominają niczego, co kiedykolwiek napisał Ben Hecht [...]. „Usiądź i postaraj się wymyślić o sobie coś ciekawego" – powiedział Hecht do Marilyn, kiedy rozpoczęli swoje przedsięwzięcie. Wymyśliła więc, on też, Sidney również coś dodał (a później także Milton Greene.[38]

A zatem według co najmniej dwóch autorów „autobiografia" Marilyn Monroe nie tylko nie została napisana przez Marilyn, ale dużej jej części nie napisał nawet wspomniany wynajęty literat; stworzono ją dopiero po śmierci gwiazdy.

Jednak ktoś, kto nie czytał uwag Spoto – albo mu nie uwierzył – nie miał powodu, aby wątpić, że Marilyn Monroe napisała autobiografię, podobnie jak ktoś, kto wcześniej zapoznałby się z książką Glorii Steinem *Marilyn: Norma Jeane*. Steinem zaczyna swoją biografię zapewnieniem, że zamierza wykorzystać jak najwięcej „własnych słów Monroe", cytując jej wypowiedzi pochodzące „z różnych źródeł, wliczając nieukończoną autobiografię *My Story*"[39]. Traktuje *My Story*

jako zapis prawdziwego głosu Monroe, co jest typowe dla obecnego w feminizmie nurtu uznającego osobiste wyznania za prawdę – rozsądne, ale bardzo problematyczne założenie. Z pewnością taka nieskażona prawda byłaby cenna, gdyby udało się ją odnaleźć, ale zazwyczaj mamy do czynienia z chimerą, co pokazuje *My Story*. Szukanie prawdziwej Marilyn w jej autobiografii to w najlepszym wypadku naiwność. Zważywszy na to, że Steinem, jako feministka, usiłuje przywrócić Monroe głos, zakrawa na ironię fakt, iż nie zauważa, do jakiego stopnia ten głos został przefiltrowany przez męską koterię pisarzy, redaktorów i straszących sądem byłych wspólników.

Rola fikcji i innych głosów w *My Story* staje się częścią życiorysu Marilyn Monroe: kto napisał poszczególne fragmenty? Niektóre z najsłynniejszych dowcipnych uwag Monroe wielokrotnie przypisywano scenarzystom i specjalistom od wizerunku: czy naprawdę powiedziała, że zakłada Chanel numer 5, idąc do łóżka, czy też napisano dla niej ten tekst? Omawiając sprzeczne relacje dotyczące tego, czy Marilyn uprawiała seks za pieniądze w czasach, gdy była początkującą gwiazdką, Steinem ponownie cytuje *My Story*, przyjmując bez żadnych zastrzeżeń komentarz, który tam znajduje: „Hollywood to takie miejsce, w którym zapłacą ci tysiąc dolarów za pocałunek i pięćdziesiąt centów za duszę. Wiem, ponieważ często odrzucałam tę pierwszą propozycję i wyciągałam rękę po pięćdziesiąt centów”[40]. Według sentymentalnej narracji Steinem *My Story* nie tylko opowiada prawdę, ale także dowodzi moralnej wartości Monroe, która opierała się godnym pogardy próbom hollywoodzkich studiów, usiłujących ją wykorzystać. Nawet nie dopuszcza myśli, że gdyby Monroe dopuściła się prostytucji, zapewne nie chciałaby się do tego przyznać w 1954 roku (ani nigdy), a także nie zwraca uwagi na to, że inni autorzy mieli swój interes w przygotowaniu takiego tekstu i chronieniu reputacji Monroe.

Ten sam cytat, który dla Steinem stanowi dowód na to, że Monroe była autentyczna, innych komentatorów jednak przekonuje, że jej

autobiografia została sfałszowana. Cunningham znajduje „odciski palców Hechta”, porównując wspomnianą wypowiedź z linijką z jednego ze scenariuszy Hechta z 1946 roku, w którym bohater, zapytany, co ma w walizce, odpowiada: „Bardzo niewiele – swoją duszę. No i zapasową puszkę tytoniu”[41]. Trudno zignorować podobieństwa; to bardzo cyniczna uwaga, typowa dla pisarza. Oczywiście, to nie oznacza, że Monroe nie mogła wypowiedzieć takich słów; być może nauczyła się takiego cynicznego języka lub oglądała filmy Hechta.

Anthony Summers, w stosunku do Steinem, znajduje się na drugim biegunie, zarówno pod względem motywów seksualnych (przeważnie pożądliwie zerka na Monroe, podczas gdy Steinem stara się ją ocalić), jak i w kwestii wiarygodności *My Story*. Oboje uważają rękopis za ewidentny dowód wartości Monroe, jednak dla Steinem jest on samą prawdą, a dla Summersa – zbiorem narcystycznych kłamstw. Ten drugi uznaje Monroe za patologiczną oszustkę lubującą się w fantazjach, jednocześnie wierząc w szczerość Hechta. Wyjaśnia, że będzie się opierał na *My Story*, mimo że jest to dzieło mało wiarygodne:

> Historia, którą opowiedziała pisarzowi, nie była do końca prawdziwa. Zresztą Hecht miał tego świadomość. Jeszcze w czasie rozmów z Marilyn poinformował wydawcę, że jego rozmówczyni zmyśla.
>
> – Nie, żeby chciała mnie umyślnie wprowadzić w błąd. Ona po prostu fantazjuje – powiedział. Próbował zrozumieć język ciała, którym się posługiwała, „odczytać z jej mimiki, kiedy wkracza w świat fikcji, a kiedy trzyma się faktów”. [42]

Mimo że Summers zgadza się z Hechtem, że opowieść Monroe jest wątpliwa, korzysta z rękopisu jako źródła informacji o jej dzieciństwie, pozwalając, aby Hecht i „inni świadkowie” oddzielili fakty od fikcji. Jeśli wystarczająco wiele osób wierzy w jakąś historię, czy czyni ją to prawdziwą?

Najbardziej sceptyczne podejście wobec *My Story* prezentuje Norman Mailer; uważa zarówno Monroe, jak i Hechta za całkowicie

niewiarygodnych, sądzi, że wspólnie stworzyli „wielkie faktoidalne przedsięwzięcie, drukowane w 1954 w odcinkach jako niedzielny suplement do londyńskiego «Empire News». Gdy zmyślenia mogły dodać życia jego prozie, Hecht nie trzymał się faktów, a Marilyn całymi latami szlifowała swoje bujdy. Żaden autorski tandem nie przyczynił się bardziej do zaciemnienia tej legendy niż spółka Marilyn-Ben Hecht”[43]. Chyba że to samo powiemy o Normanie Mailerze.

Wydaje się, że kwestia szczerości Monroe ma także wymiar seksualny: im większym mizoginem jest pisarz i im bardziej skupia się na ciele Monroe, tym chętniej odrzuca *My Story*, tymczasem autorzy, którzy chcą wierzyć Marilyn, najwyraźniej próbują zrehabilitować ten problematyczny tekst jako zapis jej „głosu”. Co by się stało, gdybyśmy przyjrzeli się tej książce w całkowitym oderwaniu od kwestii moralności i płci?

„Autobiografia” Marilyn Monroe jest tak naprawdę fragmentem złożonym z opuszczeń i półprawd, spisanym ze słuchu przez wynajętego pisarza, wspólnym dziełem brzuchomówców i niewidzialnych redaktorów, w którym często nie sposób odróżnić faktów od fikcji, poddawanym bardzo odmiennym interpretacjom z rozmaitych seksualnych i tekstualnych perspektyw. Niewątpliwie zawiera sporą dawkę fikcji. Z drugiej strony *My Story* nie jest książką całkowicie fałszywą: po części zapewne odzwierciedla prawdziwe doświadczenia i uczucia Marilyn Monroe – przynajmniej w 1954 roku. Niestety, nie wiemy, których fragmentów to dotyczy, a poza tym fakt, że Marilyn coś poczuła w 1954 roku, nie sprawia, że mamy do czynienia z konsekwentną i stabilną „prawdą” o jej „doświadczeniu”. Później mogła zmienić zdanie.

Jednakże w ogólnym rozrachunku wątpliwa treść, zespołowe autorstwo, jednoczesne odrzucenie i wywyższenie, z jakim spotyka się ta książka, oraz nieustanne odnoszenie się do niej w kolejnych biografiach sprawiają, że *My Story* rzeczywiście, mówiąc kolokwialnie, nadaje się na życiorys Marilyn Monroe.

Tradycyjnie różnica między wspomnieniami i autobiografią polega na tym, że w autobiografii pisze się o sobie, we wspomnieniach zaś – o kimś innym. Chociaż to rozróżnienie zatarło się w ostatnich latach, dostarcza nam użytecznych narzędzi do analizy rozmaitych wizji Marilyn Monroe, jakie przedstawił Arthur Miller, ponieważ łączą się w nich nie tylko wspomnienia o sobie samym i o kimś innym, lecz także fakty z fikcją. Miller przedstawił cztery wyraziste wizje Marilyn (oraz kilka innych, w wątpliwy sposób wzorowanych na różnych aspektach jej postaci): w filmie *Skłóceni z życiem* (1961), który omawiam w rozdziałach pierwszym i piątym, dramacie *Po upadku* (1964), autobiografii *Zakręty czasu* (1987) oraz niewydanym jak dotąd dramacie *Finishing the Picture*, opowiadającym o kręceniu *Skłóconych z życiem*, w którym Marilyn nie pojawia się na scenie, ale jest jedną z głównych bohaterek i tematem dużej części akcji i dialogów.

Po upadku nie opowiada jedynie o Marilyn, stanowi studium jednej z wartości, które ona uosabia: niewinności. Marilyn Millera nie jest seksualnie ani moralnie niewinna. Sztuka głosi, że nikt nie jest bez skazy, a nasza największa wina tkwi w tym, że próbujemy uchodzić za niewinnych. Alter ego Millera, Quentin, nie jest pisarzem, tylko prawnikiem, którego karierze zagrażają oskarżenia o komunizm. Mimo że przez cały czas wątpi w siebie, broni swojego zdania; jest zagubiony, ale ma czyste intencje. Quentin ma dwie żony, najpierw Louise, a potem Maggie (wzorowaną na Marilyn), które zarzucają mu, że traktuje je jak powietrze, aż wykrzykuje w rozpaczy, że „dwie tak różne kobiety stawiają mu ten sam zarzut”. W odpowiedzi oskarża je o to samo, upierając się, że żadna z nich nie chce się przyznać do współodpowiedzialności za problemy w związku. Paradoksalnie, chociaż Miller dostrzega zagrożenia płynące z upierania się przy swojej niewinności, oskarża o tę zbrodnię wszystkich poza Quentinem („Te przeklęte kobiety mnie zraniły; czy niczego się nie nauczyłem?”[44]). Aby silniej zaznaczyć te motywy, Miller w didaskaliach domaga się, aby

nad sceną górowała wieżyczka z obozu koncentracyjnego, a Quentin ciągle ulegał nieodpartej pokusie rozkładania rąk, jak podczas ukrzyżowania.

Podobieństwa między Maggie i Marilyn są niezaprzeczalne: akcja zaczyna się czternaście miesięcy po tym, jak Maggie odebrała sobie życie – właśnie tyle czasu upłynęło pomiędzy śmiercią Marilyn a początkiem prób. Maggie jest dziecinna, energiczna i spontaniczna, a także niewykształcona i drażliwa na tym punkcie (co nieodmiennie wzbudza w Quentinie protekcjonalność: gdy Maggie żałuje, że nie odebrała lepszej edukacji, odpowiada: „Kochanie, za to potrafisz wszystko dostrzec własnymi oczami; to ważniejsze niż wszystkie książki”[45]). Maggie była zarówno seksualnie niewybredna, jak i wykorzystywana; z całych sił próbuje „cała być miłością” i obawia się, że gniew to rzecz „zakazana”; jest perfekcjonistką; popada w uroczą dosłowność albo wyciąga nielogiczne wnioski. Kiedy Quentin spotyka ją po raz pierwszy, opisuje to w następujący sposób:

> Głupiutkie dziecko. Nocuje w parku, nosi podartą sukienkę; powiedziała wiele absurdalnych rzeczy, ale jedno mnie uderzyło: niczego nie broniła, niczego nie głosiła, nikogo nie oskarżała – po prostu była, jak drzewo albo kot. A ja przy niej czuję się dziwnie roztargniony.[46]

Po tym, jak Maggie zostaje gwiazdą i spotykają się ponownie (w niezbyt prawdopodobnych okolicznościach), Quentin musi sobie poradzić z „pogardą”, którą odczuwa wobec Maggie, podczas gdy Miller sugeruje, jak Marilyn była wrażliwa na kpiny:

QUENTIN W kancelarii słyszę, jak ludzie śmieją się, że Maggie miała świat u stóp...

MAGGIE (*zraniona, zdumiona*): Śmieją się!

QUENTIN W pewnym sensie.

MAGGIE (*z bólem*): Właśnie to mam na myśli. Dla większości ludzi jestem żartem.

QUENTIN Nie, po prostu mówisz to, co myślisz, Maggie. Niczego nie głosisz ani... Nie wstydzisz się tego, czym jesteś.

MAGGIE T-to znaczy czym jestem?

Pojawia się Louise; układa pasjansa.

QUENTIN (*nagle zdając sobie sprawę, że poruszył drażliwy temat*): Cóż... kochasz życie i... ciężko to nazwać...

LOUISE Chcesz powiedzieć, że jest dziwką. Ale jakie to ma znaczenie, dopóki cię wychwala?

Quentin (*do publiczności, wstając i podchodząc do Maggie*): Ale jest w tym ziarno prawdy... Nigdy nie chwaliła mnie żadna kobieta, nawet dziewczyny, z których wyśmiewałem się razem z innymi...

MAGGIE Ale chyba mnie tego nie robiłeś?

Obraca się ku niej z bólem; Louise znika.

Nie śmiałeś się ze mnie?

QUENTIN Nie.

Nagle staje i woła do publiczności:

Oszust... wystarczyło pięć minut!... Ponieważ... powinienem był przyznać jej rację, że jest żartem, ślicznotką, która próbuje traktować siebie poważnie! Dlaczego ją okłamałem, odgrywałem taniego dobroczyńcę, tego... Co takiego? *Nasłuchuje i dodaje niechętnie:* Tak, to też prawda: miała w sobie; [*sic!*] dziwne, zaskakujące poczucie honoru. [47]

Miller w sugestywny sposób buduje poczucie rozżalonej niepewności, która, według wielu znajomych, cechowała Marilyn, ale także pokazuje, że miała powody do niepokoju. Nawet on przyznaje, iż jej próby poważnego traktowania samej siebie okazywały się żartem, oraz uważa

za dziwne i zaskakujące, że taka „dziwka” mogła mieć poczucie humoru.

Tak jak w przypadku Marilyn, dzieciństwo Maggie było trudne; te zmagania uczyniły ją sprytniejszą i bardziej bezwzględną od Quentina. W jednej ze scen mówi: „Jesteś jak mały chłopiec, nie dostrzegasz noży, które ludzie trzymają za plecami” oraz „Widziałam takie okropieństwa, Quentinie. [...] Spytaj mojego lekarza – widzę więcej niż inni, ponieważ musiałam się chronić”[48]. W efekcie Maggie nie odróżnia władzy od okrucieństwa: jest złośliwa, gdy sama nad kimś panuje, a zarazem wpada w paranoję, gdy musi podlegać innym. Stanowi uosobienie cienkiej granicy między sadyzmem i masochizmem.

Maggie niejednokrotnie jest przedstawiana jako „wariatka”; zważywszy na to, jak wrażliwa była Monroe na punkcie pobytu matki w szpitalu psychiatrycznym, oraz biorąc pod uwagę jej paniczny lęk przed chorobą psychiczną, ten zabieg wydaje się wyjątkowo niesympatyczny. Maggie ma skłonności samobójcze; chociaż Quentin robi wszystko, co w jego mocy, by ją ocalić, w końcu przyznaje, że była „skazana na porażkę” i „potrzebowała więcej miłości, niż sądził”. Ostatecznie, pomimo obietnic, musi ją zostawić, nie tylko po to, aby się ratować, lecz by uratować ją samą:

> Nie jestem twoim psychiatrą, ale jeśli taki jest twój pomysł na szczęśliwe spotkanie po latach, to daruj sobie [...]. Staram się po prostu wyeliminować jeden z motywów − jeśli to spotkanie jest jednym z nich – ponieważ nie zamierzam dłużej cię ratować. Uczciwość wymaga, żebym ci o tym powiedział; zabrakło mi sił. To twoje pigułki i twoje życie; radź sobie sama [...]. Nie chodzi już tylko o to, czy przetrwasz, ale czy ja zdołam to zrobić.[49]

Ona mówi: „chciałeś wesołej kurewki, prawda?”, a on odpowiada: „Nie kurewki, ale wesołej, zgadza się. Nie chciałem zbyt wielu kłopotów”[50]. Szukając „wskazówek” prowadzących do prawdy o impasie, najwyraźniej uznaje Maggie za odpowiedzialną:

> Zajadasz się tymi pigułkami, ale uratują cię tylko twoje czyny. Gdybyś potrafiła przyznać, byłam okrutna, ten przerażający pokój by się otworzył! Gdybyś potrafiła przyznać, poniewierano mną, ale byłam też niewybaczalnie złośliwa wobec innych; publicznie nazywałam swojego męża idiotą. Byłam egoistką pomimo swojej szczodrości, skrzywdziło mnie wielu mężczyzn, ale współdziałałam ze swoimi prześladowcami.

Ta przemowa sprawia, że Maggie, która według didaskaliów Millera „kipi wściekłością w obliczu tych egzorcyzmów", wykrzykuje: „Ty sukinsynu!"[51]. Całkiem słusznie; egzorcyzmy to nic miłego. Quentin z prawnika zmienił się w księdza. „W tej sztuce jest szokująco mało miłości" – zauważył Graham McCann − i trudno nie przyznać mu racji; jeśli miłość w ogóle jest obecna, to przesłania ją świętoszkowatość.[52]

Maggie jest fikcją; nie jest ani nie zamierza być Marilyn, ale biorąc pod uwagę, że wyraźnie ją odzwierciedla, możemy uczciwie przyznać, że Miller nakreślił jednostronny portret. Skupiając się na jej pragnieniu władzy, Miller pomija inteligencję i ciekawość Monroe; niesprawiedliwie zapomina o pracy nad sobą, kursach literackich i aktorskich, nauce modlingu, ignoruje zdecydowane przekonania polityczne, które sprawiły, że wykorzystała swoją popularność, aby go poprzeć w czasie przesłuchań przez HUAC. W dramacie HUAC i „Maggie" to dwa oddzielne problemy, dzięki którym poznajemy winę Quentina (a raczej jej brak), jednak za sprawą takiego podejścia powstaje próżnia w miejscu, w którym te dwie sfery spotkały się w prawdziwym życiu: gdy Monroe położyła na szali swoją karierę, by bronić politycznych przekonań Millera. Autor pozwala Maggie symbolizować wyłącznie winę dotyczącą życia domowego, seksu i emocji. „Poważniejsze" kwestie polityczne i etyczne poruszają inne postacie, chociaż w prawdziwym świecie Marilyn odgrywała czynną rolę w rozwiązywaniu tych problemów.

Maggie Millera odtwarza stereotypową Marilyn. Miller pomija jej ambicję i idealizm. Maggie mówi „psze pana" (zapisywane

w wyjątkowo złośliwy sposób), podczas gdy Monroe czytała Dostojewskiego, Joyce'a i Freuda, lubiła autobiografię Seana O'Caseya i podziwiała Colette. Według większości relacji Marilyn była bardzo dowcipna i błyskotliwa; Maggie jest tępa (Miller zachowuje całą swoją werbalną biegłość dla Quentina). W jego wizji wyraźne są dwa motywy charakteryzujące życiorysy Marilyn: wstyd i poczucie winy. Miller przypisuje obie te słabości Maggie: jej wstyd jest projekcją winy, oczyszcza z niej widza.

Postać Maggie w pośredni sposób mogła dać początek niektórym mitom dotyczącym Marilyn. Szczególnie często powtarza się historię o dzienniku prowadzonym przez Millera, który Marilyn podobno przeczytała w czasie ich miesiąca miodowego w Anglii w 1956 roku. Opowieść o wzburzeniu faktem, że Miller krytykuje ją w swoich zapiskach, zaczyna się pojawiać w niemal wszystkich życiorysach jako moment, w którym straciła wiarę w niego i ich małżeństwo. Marilyn podobno powiedziała przyjaciołom, że Miller pierwotnie miał ją za anioła, ale dłużej nie mógł bronić jej przed zarzutami, że jest suką; według innej wersji skarżyła się, że nazwał ją kurwą.

W dramacie to, co napisał Quentin, ma wyraźnie więcej sensu.

MAGGIE Wiesz, kiedy chciałam umrzeć? Kiedy przeczytałam, co o mnie napisałeś, mój sędzio. Dwa miesiące po naszym ślubie.

QUENTIN (*zaszokowany, wystraszony, ale wolny od wyrzutów sumienia*): Trzymajmy się faktów. Nie zniszczyły nas jakieś słowa zapisane na kawałku papieru. Mówiłaś, że chciałaś umrzeć na długo przed tym, jak mnie poznałaś. [...]

Szukając długopisu do rozdawania autografów, Maggie znalazła kawałek papieru, na którym widnieją słowa: „Jedyną osobą, którą kiedykolwiek będę kochał, jest moja córka. Gdybym tylko znalazł jakiś sposób na honorową śmierć". Wykrzykuje do Quentina, że do tej chwili „byłam żoną króla, ty sukinsynu!"[53]. Quentin wyjaśnia, że źle go

zrozumiała. W obliczu własnej seksualnej zazdrości i jej reakcji na nią („zdradzona, wrzeszczałaś, że przeze mnie poczułaś się, jakbyś nie istniała”), po prostu zapisał swoją największą obawę: „Chciałem stawić czoło najgorszemu, co potrafiłem sobie wyobrazić – że nie potrafię kochać. Zapisałem to w formie listu... od siebie”[54].

Jeśli ktoś przeczyta *Po upadku*, znając biografie Marilyn, może oczywiście odnieść wrażenie, że Miller cenzuruje prawdziwe wydarzenia. Dramat ukazał się jednak przed najważniejszymi biografiami Monroe, a według Guilesa Miller stwierdził, iż incydent, który w miarę wiernie przedstawił w tekście sztuki, został później zniekształcony i zmieniony w nowy biograficzny mit, wypaczoną i przesadzoną wersję „faktu” przenoszonego z biografii na biografię.

Z drugiej strony jednym ze źródeł tego mitu jest kolega Millera z uniwersytetu, Norman Rosten, który poznał Marilyn, gdy wyszła za Millera, i blisko się z nią zaprzyjaźnił. Według niego to Monroe opowiedziała mu tę historię. Komu mamy wierzyć? To może zależeć nie tylko od stanu wiedzy, lecz także od naszych sympatii.

W autobiografii *Zakręty czasu* z 1987 roku Miller utrzymuje, że napisał *Po upadku* przed śmiercią Marilyn, a śmierć Maggie wynikała z fabuły i nie opierała się na faktach: „Początkowo nie planowałem, że Maggie umrze, tylko że ona i Quentin się rozejdą [...]. Ale nabierając kształtów, Maggie coraz wyraźniej zdawała się skazana, widziałem, mogłem niemal dotknąć tego łuku opadającego w niebyt”[55]. Twierdzi, że gdy Monroe wciąż żyła, śmierć pozwalała wyraźniej odróżnić fikcyjną postać od Marilyn, która, według jego wiedzy, miała się dobrze i mieszkała w Hollywood. Po śmierci Monroe, gdy sztuka doczekała się premiery, to główna aktorka wybrała perukę, która zmieniła ją w platynową blondynkę; Miller później żałował, że jej na to pozwolił. „Premiera *Po upadku*, która odbyła się niemal zaraz po śmierci Marilyn, musiała okazać się klęską” – zauważa Miller.[56] Najwyraźniej uznaje to

jednak za zbieg okoliczności, przedstawiając siebie jako niewinnego posłańca: „Później z niemałym wysiłkiem usprawiedliwiłem tę wrogość wobec mnie: głosiłem przecież złą nowinę”[57].

Marilyn opisywana w *Zakrętach czasu* również ma samobójcze skłonności. Miller po raz pierwszy spostrzegł to podczas pracy Monroe na planie *Przystanku autobusowego* w 1956 roku, gdy presja sukcesu była ogromna. Gdy usłyszał w słuchawce jej błagalny ton i skargi, że sama sobie nie poradzi, „przeszyła” go myśl „o samobójstwie, czynie, od którego dawniej była [w jego oczach] jak najdalsza”[58]. Jego Marilyn jest dziecinna, niewinna, szczodra, nieracjonalna i kieruje się intuicją. Jeden z najważniejszych sposobów, w jaki Miller ustanawia swoją władzę, a nawet wyższość nad Marilyn, to ukazanie ich odmiennego stosunku do książek: zważywszy na to, że gdy się poznali, on był uznanym pisarzem, a ona wstydziła się braku wykształcenia, można odnieść wrażenie, że to tani chwyt. Miller uznaje Monroe za zaskakująco „dosłowną” czytelniczkę; gdy stwierdza, że nie wyobraża sobie, jak mogłaby przetrwać bez niego; jako przykład podaje jej nieznajomość ortografii. W ten sposób odwołuje się do dwóch aspektów stereotypu – dosłowności i dziecinnej bezradności – potwierdzając ich „naturalne” i „prawowite” miejsce w charakterystyce Monroe. Aura prawdomówności otaczająca „autobiografię” znakomitego pisarza może uciszać podejrzenia o subiektywizm: wspomniane aspekty postaci Marilyn nagle przestają być interpretacją i stają się faktem.

W swoim pierwszym dłuższym opisie Miller nazywa Marilyn „pijanym dzieckiem we mgle, które odgarnia włosy naładowanym pistoletem”; później określa ją jako najsmutniejszą dziewczynę, jaką znał, co ona z czasem zaczyna traktować jako komplement, pożądaną ulgę od brzemienia stałego dostarczania mężczyznom satysfakcji[59] (ten sam tekst Gable wypowiada do Monroe w *Skłóconych z życiem*). Miller donosi, że kiedy ją poznał, podejrzewał, jak musi być twarda, aby przetrwać w „cynicznej hollywoodzkiej dżungli”, ale w końcu zrozumiał także, że idealizowała tych, których podziwiała, wliczając jego samego

„mimo ludzkich wad i słabości”[60]. To samo można powiedzieć o opisie Marilyn, w którym pomija jej twardy charakter:

> W jej obecności człowiek czuł się akceptowany, z życia, w którym podejrzliwość oznacza zdrowy rozsądek, wkraczał w uświęcający krąg światła. Marilyn nie miała zdrowego rozsądku, miała za to skarb dużo cenniejszy, dalekowzroczną wizję czegoś, co dostrzegała w sobie jedynie momentami [...]. Była częściowo królową, częściowo zabłąkanym zwierzątkiem, czasami klękała przed własnym ciałem, czasami rozpaczała z jego powodu. „Tyle jest pięknych dziewcząt” – mawiała ze zdumieniem i grozą, jakby właśnie uroda przeszkadzała jej znaleźć trwalsze podstawy akceptacji [...]. Tylko Marilyn była prawdziwa.[61]

Jest przekonany, że „oto fakt, groźny i niepodważalny: między tą gwiazdą a nią nie było miejsca dla nikogo i niczego. Była «Marilyn Monroe» i właśnie to ją zabijało”[62]. Innymi słowy, okazała się sztuczką, i to śmiercionośną. Może bycie Marilyn Monroe wcale jednak jej nie zabijało. Może podtrzymywało ją przy życiu; jeśli Marilyn była rolą, to stanowiła zarazem triumf ambicji i ciężkiej pracy nad niedostatkiem i zaniedbaniem. Miller rozumie, że gwiazdorstwo okazało się życiowym triumfem Monroe: to jej sztuka i tożsamość, z których nie mogła zrezygnować, tak jak on nie mógł porzucić pisarstwa. Leaming w swojej biografii najmocniej ze wszystkich argumentuje, że Monroe rozpaczliwie pragnęła, aby Miller zaakceptował jej niepokojącą przeszłość, ale on mógł tylko przyznać, że tego nie potrafi:

> Straszliwa ironia wynika stąd, że to ja forsowałem twierdzenie o jej niezawinionej wiktymizacji, bo nie mogłem zaakceptować życia, które prowadziła, bo chciałem ją z niego wyleczyć, zamiast dać jej do niego prawo. Tylko jakiś cudowny akt łaski przyniósłby wyzwolenie. A nie nadchodził... Pozostało jej tylko uparcie bronić swojej niewinności, w którą w głębi serca nie wierzyła. Niewinność zabija.[63]

Pomimo tej świadomości Marilyn Millera pełni funkcję muzy: najpierw stworzenia, potem zniszczenia. Pożądanie, które do niej czuje, jest ważne tylko dlatego, że daje mu „pewność, że mógłbym mimo

wszystko zatracić się w rozkoszy zmysłowej. Zelektryzowało mnie to odkrycie, uznałem je za coś w rodzaju dowodu, że znowu będę pisał [...] czułem w sobie nowy dramat, a dramat – to ja żywy”[64]. Dla Millera zatem, podobnie jak dla reszty publiczności, Marilyn stanowiła symbol kreatywności, w nieunikniony sposób odzwierciedlający solipsystyczne pragnienia tych, którzy na nią patrzyli, a nie zróżnicowaną istotę ludzką. Oto, co powiedział dziennikarzowi w 1955 roku:

> Ona jest kwintesencją kobiecości. Będąc z nią, człowiek pragnie nigdy nie umrzeć. Ta dziewczyna jest wyzwaniem dla każdego mężczyzny. Zdaje się potęgować jego cechy wrodzone: pozer robi się jeszcze większym pozerem, człowiek zagubiony traci grunt pod nogami, odludek staje się jeszcze bardziej wycofany. Działa niczym magnes, który wyciąga z męskiego zwierzęcia dominujące cechy jego osobowości.[65]

Chociaż ten fragment ma w założeniu być „hołdem” dla Marilyn, sugeruje, że znaczenie nadają jej reakcje mężczyzn, i to wyłącznie negatywne. Monroe wydobywa z mężczyzn to, co najgorsze, wzmacniając ich lęki. Jest potęgą, z którą należy się liczyć, ale staje się niszczycielką, nie stworzycielką. Dla Millera „wbrew wszystkiemu, co wiedziała i czego pragnęła, była skazana od urodzenia – przeklęta to właściwsze słowo [...]. Gniewnie zwracała się przeciwko sobie, niegodnej, śmieciowi na powierzchni ziemi, i wstręt do siebie nie pozwalał jej zasnąć. Wtedy zaczynały się pigułki i zabijanie się każdej nocy”[66]. Stwierdzenie, że była przeklęta, oznacza powrót od wizerunku opartego na faktach do baśni; tak jak Maggie, Marilyn została skazana na przegraną za sprawą biegu fabuły, a nie życia.

Pewien dziennikarz zapytał ją po rozwodzie z Millerem, czy uważa, że ten rozmyślnie ją „wyszukał” do roli muzy, ponieważ „dotarł do kresu kariery pisarskiej” (skoro od lat żadna jego książka nie odniosła sukcesu). Monroe odparła, że jeśli odpowie na to pytanie, będzie musiał wydrukować odpowiedź w całości. Dziennikarz zgodził się, a ona, po chwili milczenia, powiedziała: „Bez komentarza”[67].

FIKCJA: NORMAN MAILER I JOYCE CAROL OATES

Skoro Marilyn Monroe zawsze była postrzegana jako sztuczny twór, nic dziwnego, że stanowiła ciekawy obiekt dla pisarzy zajmujących się fikcją literacką, nawet pozornie tak odmiennych jak Norman Mailer i Joyce Carol Oates. Pomimo słynnej mizoginii Mailera oraz zdeklarowanego feminizmu Oates, wizje Marilyn, które oboje przedstawili, niewiele się różnią od siebie i zarazem od pokutujących mitów kulturowych. Zarówno Mailer, jak i Oates argumentują, że fikcja jest najlepszym sposobem na zrozumienie Marilyn i całkowite „wejście w jej postać". Dla Mailera zastosowanie fikcji jest usprawiedliwione za sprawą oszustw samej Marilyn („następną kwestią jest to, czy życie, takie jak jej, nie jest ze swej natury przeciwne podejściu biograficznemu"[68]), dla Oates z kolei tylko fikcja pozwala wyzwolić Normę Jeane z pancerza sztucznej Marilyn (uważa, że powieść może jej pozwolić „wlać życie w tę zagubioną, samotną dziewczynę, którą wkrótce miał przytłoczyć i wymazać z pamięci kultowy produkt, jakim się stała"[69]. Oba te twierdzenia opierają się na założeniu, że Marilyn Monroe już jest fantazją, a zatem nie tylko idealnie nadaje się do przedstawienia jako fikcyjna postać, ale wręcz tego wymaga. Mailer i Oates nie starają się „wymyślić na nowo" znanej historycznej postaci (co postuluje chociażby powieściopisarz Don DeLillo) i nie proponują innej wersji mitu. Zamiast tego ożywiają stereotyp.

Chociaż Mailer obiecuje przedstawić jedynie „jedną z możliwych wersji Marilyn Monroe", jego twór, zrodzony z fantazji autora i niechęci Monroe do ich spełniania, stał się niesławnym wzorem. Otwarta rywalizacja Mailera z Arthurem Millerem o palmę literackiego pierwszeństwa jest nieodłącznie związana z jego pragnieniem „odbicia" Marilyn. Mailer pisze, że kiedy mieszkał w sąsiedztwie Millerów w Connecticut, „czekał, że go do siebie zaproszą, co oczywiście nigdy nie nastąpiło"[70]. W istocie Monroe miała wiele okazji do spotkania z Mailerem, ale tego nie chciała, jak donosi Miller, według którego zgodziła się zaprosić Mailera na przyjęcie tylko wtedy, gdy była pewna,

że nie będzie mógł przyjść. Powiedziała dziennikarzowi W.J. Weatherby'emu, który dał jej do przeczytania *Jeleni park* Mailera, że nie jest zainteresowana książką, ponieważ Mailer, według niej, jest „zbyt zafascynowany władzą", chociaż nie ma pojęcia, jak ona funkcjonuje.

Mizoginię Mailera szczegółowo analizowali tacy autorzy jak S. Paige Baty, Graham McCann i William H. Epstein; zwłaszcza McCann potrafi skutecznie odczytywać oznaki identyfikacji oraz rywalizacji Mailera z Millerem; Baty tłumaczy, że pełna seksu wizja gwiazdy u Mailera stanowi próbę jej poznania i męskiego „zapanowania" nad nią (ponieważ, jak tłumaczy Baty, „prawdziwie poznał ją tylko ten, kto ją pieprzył"[71]); z kolei Epstein wykorzystuje *Marilyn* jako podstawę psychoanalitycznego postmodernistycznego odczytania biografii jako formy literackiej naznaczonej symboliczną walką o falliczną władzę nad opisywanym obiektem.

Wizja Mailera jest niepokojąca nie tylko z powyższych (uzasadnionych) powodów, lecz także dlatego, że jako powieściopisarz często przypisuje sobie „prawa", które zwalniają go z obowiązków i odpowiedzialności biografa. W swojej książce w złej wierze stosuje taktykę bezpodstawnych spekulacji. Najpierw je dokładnie analizuje i dopiero potem wycofuje. Takie podejście nosi nazwę „paralipsy": zwrócenia uwagi poprzez pominięcie („nie wspominam nawet o..." to sztandarowy przykład). Przykładowo, zastanawiając się, dlaczego Monroe zgodziła się wyjść za pierwszego męża, Jamesa Dougherty'ego trzy tygodnie po swoich szesnastych urodzinach, Mailer komentuje:

> Dlaczego nie mielibyśmy przyjąć, że odgrywa ową rolę z tak wielką inwencją, że jest gotowa wstąpić na scenę, na której jedyną miarą realności jest intensywność emocji? Tylko ona jest rzeczywista. Tak więc Norma Jeane wkracza po raz pierwszy na owo psychiczne terytorium, gdzie fantazja styka się z ukrywanym przerażeniem, toteż spowiada się mu, swemu pierwszemu scenicznemu partnerowi, iż żyje w strachu, że ze sobą skończy; tak, ona wie, że kiedyś popełni samobójstwo.

> Nie istnieje zapis takiej rozmowy, nie mamy żadnego dowodu, że się odbyła, poza przypuszczeniem, że Norma Jeane jest zawsze gotowa powiedzieć mu, że jeśli odejdzie lub umrze, ona rzuci się do oceanu z molo w Santa Monica.[72]

Mailer używa serii strategicznych określeń odwołujących się do świata wyobraźni – odgrywanie roli, inwencja, emocje, nierzeczywistość, fantazja – otaczając nimi swoją kluczową psychologiczną interpretację (według której Monroe planowała samobójstwo już w wieku szesnastu lat), dla której, jak sam przyznaje w następnym akapicie, nie ma żadnych podstaw. Dlaczego więc nie mielibyśmy interpretować jej buntu jako zwyczajnej sentymentalnej nastoletniej histerii?

Powieściopisarz może przedstawiać swoje postacie w dowolny sposób, ponieważ istnieją tylko w jego głowie i na papierze, ale nawet jeśli założymy, że biografia funkcjonuje na styku historii i fikcji (a nie składa się z niepodważalnych faktów), biograf i tak dysponuje mniejszą swobodą niż powieściopisarz. Jaki jest cel biografii, jeśli opowiada nam tylko to, w co wierzymy? *Marilyn* jest pełna wyrażeń w rodzaju: „dlaczego nie mielibyśmy przyjąć” otwierającego powyższy cytat albo „możemy swobodnie założyć”, „zaryzykujmy stwierdzenie”, „nawet jeśli założymy, że tak się stało” – wszystkie one dają Mailerowi prawo do wygłaszania własnych teorii, które następnie stają się częścią prawdziwej historii Marilyn Monroe. Ponieważ Mailer dysponuje literackim autorytetem, jego relacja siłą rzeczy staje się autorytatywna. Korzysta z silnej kulturowej pozycji biografii, której podstawę stanowi wierność prawdzie, ignorując związane z tym zobowiązania i zasady, a także wzdragając się przed niezbędnym nakładem pracy. Nie da się ukryć, że w niektórych wypadkach tworzenie fikcji jest łatwiejsze niż skrupulatne zbieranie materiałów, zwłaszcza dla tak sprawnego i utalentowanego pisarza jak Mailer – chociaż oczywiście samo zgłębienie źródeł nie gwarantuje napisania prawdy.

Joyce Carol Oates w pewnym sensie posunęła się dalej niż Mailer, w swojej *Blondynce* wielokrotnie wypierając się jakichkolwiek zobowiązań do trzymania się biograficznych faktów. Autorka wyjaśnia:

> *Blondynka* jest fikcją literacką. Chociaż wiele z opisanych postaci ma swoje odpowiedniki w życiu i czasach Marilyn Monroe, charakterystyka bohaterów oraz przedstawione wydarzenia są w całości wytworami wyobraźni autorki. Dlatego *Blondynka* powinna być odczytywana wyłącznie jako dzieło fikcyjne, a nie biografia Marilyn Monroe.

To dobrze znane zastrzeżenie nie pomaga nam zrozumieć złożonych zależności między biografią, fikcją i historią. Oates w wywiadach protestuje przeciwko „dosłownej interpretacji" krytyków, którym nie podobają się jej ekstrawaganckie wymysły, ale twierdzenie, że postać Marilyn Monroe oraz opowiedziana historia nie są w całości wytworem wyobraźni Oates, wcale nie świadczy o dosłowności. Chociaż Oates ukrywa się za intelektualnym usprawiedliwieniem, że w powieści dopuszcza się postmodernistycznych eksperymentów, łącząc fakty z fikcją, trudno nie dojść do wniosku, że te eksperymenty są nieuzasadnione i stosowane w doraźnych celach. Przykładowo, mimo że niektórzy z bohaterów zachowują historyczne nazwiska, czasami pełne (Norma Jeane; John Huston), a czasami skrócone (Pan Z jako Darryl F. Zanuck), inni występują pod nowymi imionami (pierwszy mąż James Dougherty zmienia się w Bucky'ego Glazera), a jeszcze inni stają się, według Oates, „archetypami" (Norma Jeane najpierw wychodzi za „Byłego sportowca", a potem za „Dramatopisarza". Jednocześnie Oates, o ile mi wiadomo, nie wprowadza żadnych ważnych fikcyjnych postaci, zatem jej projekt nie przypomina takich dzieł jak *Ragtime* E.L. Doctorowa czy trylogia *USA* Johna Dos Passosa (Oates wymienia te książki jako poprzedniczki *Blondynki*), ponieważ opisywały one przygody wymyślonych bohaterów obcujących z prawdziwą historią. Oates przynajmniej wyjaśnia powód użycia przydomków w przypadku DiMaggia i Millera: „Nie pisałam o «Marilyn Monroe». Norma Jeane

wychodzi za mąż za mityczne, a nie historyczne postacie. Jej mężami zostają Były sportowiec i Dramatopisarz. (Gdybym chciała pisać o Joem DiMaggiu i Arthurze Millerze, musiałabym przedstawić tych skomplikowanych mężczyzn w inny sposób)”[73].

Nic z tego nie ma większego sensu. Skoro Oates nie pisze o „Marilyn Monroe” (której nazwisko zawsze zapisuje w cudzysłowie), dlaczego zwyczajna Norma Jeane wymaga mitologizacji? No i dlaczego w ramach takiego podejścia nie ma miejsca dla tak „skomplikowanych” mężczyzn jak DiMaggio czy Miller? Nie mamy co liczyć na to, że powieść zbada zawiłości natury Marilyn Monroe. Oates przyznaje w tym samym wywiadzie, że gdy tylko Miller wkracza na scenę, nagle porzuca punkt widzenia „Normy Jeane” i pozwala, by książce nadawały ton perspektywa i sumienie Dramatopisarza. Zapewne dlatego, że jego punkt widzenia jest bardziej wyrafinowany od perspektywy Marilyn. Postmodernistyczne „eksperymenty” Oates umacniają znany od 1946 roku wizerunek Marilyn Monroe jako postaci sztucznej, jednowymiarowej i tępej. Oates nie opiera się na archetypach, ale stereotypach, nie tylko „Byłego sportowca” i „Dramatopisarza”, ale zwłaszcza pozbawionej tchu, zagubionej, jąkającej się i rozpadającej na kawałki „Marilyn”.

Martwa metafora nie poddaje się pomysłowości cechującej fikcję literacką. W uwagach od autorki Oates podkreśla prawo powieściopisarza do dokonywania skrótów, tłumacząc się ze stosowania synekdochy, wykorzystywania pojedynczych postaci lub zdarzeń, które mają odzwierciedlać wiele podobnych elementów w życiu Marilyn Monroe: „zamiast opisywać rozliczne romanse, zdrowotne kryzysy, aborcje i próby samobójcze oraz role filmowe, *Blondynka* skupia się tylko na kilku wybranych, symbolicznych wydarzeniach”. Jak zobaczymy, ta decyzja opiera się na konkretnych założeniach (przede wszystkim rodzi wątpliwości, czy w życiu Monroe rzeczywiście miały miejsce „rozliczne” aborcje czy próby samobójcze). Według Oates życie Marilyn jest jedną wielką tajemnicą Poliszynela, więc nie musimy się

kłopotać detalami: wystarczy, że cofniemy się o krok i przyjrzymy panoramie przedstawionej za pomocą wybranych symbolicznych „prawd”. To błędne koło: najpierw musimy założyć, że istnieje jakiś schemat, a następnie dostrzec jego odzwierciedlenie w pojedynczym przykładzie (czyli uznać, że nawet jeśli Marilyn miała „rozliczne” romanse, były one tak podobne, że wystarczy opisać jeden z nich). Przedstawienie tylko jednego przykładu zaciera wszelkie różnice, uniemożliwia odkrycie zmiany i uprawomocnia schemat, bezustannie powtarzany symbol pokutujący w naszej świadomości. Synekdocha jest narzędziem, które pozwala budować stereotypy. Ktoś, kto tylko ślizga się po powierzchni życia, nie powinien czuć się zaskoczony, że wszystko wydaje mu się płytkie.

„Biedna Marilyn” – oceniła Michiko Kakutani w swojej recenzji *Blondynki* na łamach „New York Times”:

> Została zamieniona w towar przez skorumpowanych handlarzy i zdekonstruowana przez akademików. Jej życiem zawładnęli zwolennicy teorii spiskowych i tropiciele skandali; jej wizerunek przywłaszczyła sobie Madonna i rozłożyli go na czynniki pierwsze biografowie, od Normana Mailera po Glorię Steinem. A teraz pojawia się Joyce Carol Oates, aby zmienić życie Marilyn w powieść stanowiącą odpowiednik tandetnego telewizyjnego serialu. W *Blondynce* robi z Monroe to samo, co w 1992 roku zrobiła z Edwardem M. Kennedym w *Czarnej topieli*, żenującej fabularyzacji wydarzeń z wyspy Chappaquiddick, żerując na zaciekawieniu czytelników prawdziwą historią, a jednocześnie wykorzystując twórczą swobodę, by zamazać fakty.[74]

Kakutani najwyraźniej jest stałą krytyczką książek poświęconych Marilyn w „New York Timesie”: recenzowała nie tylko Oates, lecz także Baty i Leaming. Nie jest wolna od uprzedzeń (jej recenzja książki Baty była wyjątkowo niepochlebna), ale ma rację, zarzucając Oates skłonność do zamazywania faktów. Lee Siegel wyraża się jeszcze dosadniej we wnikliwej recenzji *Blondynki*: „To duże osiągnięcie napisać powieść po brzegi wypełnioną faktami, a zarazem tak pełną nieuzasadnionych wymysłów”.

Zarówno Mailer, jak i Oates powtarzają pewne mityczne fantazje dotyczące Marilyn, zwłaszcza seksualne, ale także wspierają teorię, że Marilyn została zamordowana z politycznych pobudek na polecenie Kennedych. Chociaż wygodnie jest stwierdzić, że w ramach fikcji literackiej autorom przysługuje *licentia poetica*, w wypadku Marilyn byłoby to nieszczere, ponieważ podstawową kwestią związaną z jej mitem jest pytanie, gdzie kończy się fikcja, a zaczynają fakty (albo odwrotnie). Najwyraźniejszym przykładem pułapki związanej z takimi fantazjami są fikcyjne opowieści dotyczące Monroe i seksu. Autorzy tacy jak Oates i Mailer korzystają z „prawa powieściopisarza" do popuszczania wodzy wyobraźni głównie we wstydliwych kwestiach. To pozwala im traktować Monroe jako fantazję we freudowskim sensie – jako sposób na wyrażenie nieakceptowalnych, a nawet przerażających pragnień.

POKAZAŁAŚ DZIURĘ W TYŁKU?

Oates poczyna sobie najswobodniej, gdy opisuje długotrwały romans między Monroe, Charlesem Chaplinem juniorem i Edwardem G. Robinsonem juniorem, całkowicie wymyślony trójkąt, który przedstawia jako podstawową seksualną i emocjonalną relację w dorosłym życiu Monroe. Ten tak zwany związek trwa w latach 1949–1956 i rozwija się na 250 stronach książki, w czasie, gdy Marilyn jest żoną DiMaggia, a kończy go dopiero pojawienie się na scenie władczego „Dramatopisarza", który pod wieloma względami przejmuje kontrolę nad opowieścią.

Chaplin ani Robinson jednak nie pojawiają się w większości biografii Monroe. Tylko Summers wspomina o krótkotrwałym romansie z Chaplinem juniorem w 1947 roku, poświęcając mu trzy akapity; pięćdziesiąt stron dalej pisze, że jednym z kochanków Monroe w 1953 roku, przez mniej więcej miesiąc, był Edward G. Robinson junior. Źródło Summersa, przyjaciel Chaplina i Robinsona, określa siebie i wspomnianych mężczyzn mianem „tria" i wyjaśnia, że „Marilyn

spotykała się z nami od czasu do czasu, razem lub oddzielnie, przez resztę swego życia. Marilyn, Charlie i Eddie cierpieli na permanentną depresję i szukali się nawzajem, kiedy robiło się niewesoło”[75]. Summers opowiada tę historię w kontekście początków nadużywania przez Monroe leków, tłumacząc, że obaj mężczyźni łykali ogromne ilości pigułek i zapewne to właśnie oni zapoznali Marilyn z barbituranami i amfetaminą.

Oates w wywiadach wielokrotnie podkreślała, że przedstawia skorygowany wizerunek prawdziwej Normy Jeane, którą zniszczyli obrzydliwi mężczyźni traktujący ją jak towar. Można się zastanawiać, jaką rolę w tej obronie przed seksualnym wykorzystywaniem odgrywają sceny takie jak poniższa, w której „Norma Jeane” bierze udział w swoim pierwszym seksualnym trójkącie na plaży:

> Eddie czym prędzej, tak sprawnie, jakby robił to już wiele razy, przesunął się, aby nad nią przykucnąć, podczas gdy Cass już klęczał nad jej głową; wchodzili w nią obaj, szczupły penis Cassa znalazł się w jej ustach, grubszy Eddy’ego – w pochwie, poruszał się rytmicznie, szybko, nieomylnie, póki Norma Jeane nie zaczęła krzyczeć tak, jak jeszcze nigdy dotąd nie krzyczała, krzyczała na cześć życia, ściskając kochanków w takich paroksyzmach ekstazy, że potem będą się z tego smutno śmiali.
>
> Cass będzie pokazywać długie na trzy cale zadrapania na pośladkach, pręgi, sińce. Parodiując plażowych kulturystów, chodząc nago, aby mogli go podziwiać, Eddy zaprezentuje śliwkowe sińce na pośladkach i udach.
>
> – To się musiało stać, Normo. Czekałaś na nas?
>
> – To się musiało stać, Normo. Tęskniłaś za nami?
>
> Tak.[76]

Oates kończy rozdział potwierdzeniem, że Norma Jeane potrzebowała penetracji i za nią tęskniła.

Seks pozostaje niezwykle ważną częścią tych wizerunków: właśnie taka jest Marilyn Monroe. Wciąż będzie w ten sposób piętnowana, nawet przez autorów, którzy chcą ją ocalić przed „mizoginią” poprzednich relacji, przypisując jej przesadną liczbę partnerów, przesadną rozkosz,

przesadne potrzeby. Pornografia jest punktem, w którym zderzają się fikcja z faktami: takie odważne sceny seksu zapewne miały przedstawić to, co „prawdziwe”, ale ich napisanie wymaga zastosowania fikcji.

Także Mailer na kartach *Marilyn* argumentuje, że w chwili, gdy Monroe przyznaje się do pozowania nago, powieściopisarz ma prawo włożyć w jej usta następujące słowa:

> Teraz, kiedy Twentieth dowiaduje się z jej ust, że owszem, pozowała nago, pisarz ma prawo wymyślić taki oto dialog:
>
> – Rozkładałaś nogi? – pyta ważna persona w wytwórni.
>
> – Nie.
>
> – Pokazałaś dziurę w tyłku?
>
> – Jasne, że nie.
>
> – Były z tobą jakieś zwierzęta?
>
> – Byłam sama. Pozowałam do aktów.[77]

Dopiero kiedy Marilyn przyznaje się do pozowania nago, Mailer odwołuje się do „prawa” powieściopisarza do tworzenia fikcji. Przypisuje sobie „prawo pierwszej nocy” i może bezkarnie wymyślać sceny seksu, ponieważ jest „powieściopisarzem” (skoro w przeszłości pisał powieści?), a swoje dzieło nazywa przecież „biografią rodem z powieści” – a jednak nie wymyśla scen, w których Monroe czytałaby Dostojewskiego, spotykała się z Carlem Sandburgiem czy chodziła na zajęcia literackie na uniwersytecie, chociaż wszystkie te rzeczy faktycznie robiła. Mailer najwyraźniej rozumuje dwutorowo: po pierwsze, pozując nago, Marilyn już wykorzystała swoje ciało jako wizerunek, dlatego on również może je wykorzystać. Ponadto Monroe w takim stopniu „obnażyła” się historycznie, że dopuszczalna jest każda fikcja na jej temat: zgodnie z tą (wiktoriańską) wizją kobiecej seksualności, pozując nago, Marilyn „prosiła się” o to i Mailer ma prawo puścić wodze fantazji. Ale jego fantazja również jest wiktoriańska w swojej naturze, ponieważ przedstawia Monroe jako oburzoną purytankę zaszokowaną jego lubieżnymi propozycjami: oto seksualne

odgrywanie ról, które pozwala mu oddawać się fantazjom na jej temat, a zarazem zachować jej czystość.

Prawo powieściopisarza do folgowania wyobraźni nie oznacza swobodnego wymyślania wydarzeń, ale możliwość pisania własnych dialogów, co sprawia, że Mailer zastępuje głos Marilyn swoim własnym w chwili, gdy ona przyznaje się do pozowania nago. To jedna z niewielu rozmów cytowanych w *Marilyn* i jedyny przypadek, gdy Mailer otwarcie przyznaje się, że włożył w usta Monroe zmyślone słowa. Mimo że powołuje się na prawa powieściopisarza, te usprawiedliwienia są konieczne właśnie dlatego, że nie mamy do czynienia z fikcją, tylko z biografią. W powieściach autorzy rzadko przypominają o swoim prawie do swobody twórczej; nie muszą.

Usprawiedliwienia czy kwestie etyczne są znacznie mniej istotne w przypadku fikcji, ponieważ nie opiera się ona na autorytecie autora. Mailer umacnia swoją pozycję, opowiadając o jednym z punktów zwrotnych w karierze Monroe, jej walce o prawo do kreowania własnej publicznej tożsamości. W większości biografii skandal z rozbieranym kalendarzem jest przedstawiany jak historia Dawida i Goliata. Oto Monroe musi się mierzyć z potężnymi władzami wytwórni, które chcą ją uciszyć, nakazując milczenie albo wyparcie się wzięcia udziału w nagiej sesji fotograficznej. Monroe odmawia, a jej głos staje się symbolem osobistej siły i oporu wobec męskiej komercyjnej siły studia. Dla większości biografów to wydarzenie ujawnia finezję Monroe i jej umiejętność czarowania publiczności. Mailer tymczasem przejmuje kontrolę, poniżając Marilyn w chwili, gdy wyparła się wstydu, wzbudzając skojarzenia z zoofilią i wspominając o „dziurze w tyłku”.

Chociaż ten ciąg skojarzeń może się wydawać osobliwy, relacja Mailera nie jest jedyną, która fabularyzuje wypowiedzi Marilyn, jej tyłka i studyjnego układu: ten trójkąt symbolicznej władzy często pojawia się w fikcyjnych tekstach o Monroe. W 1996 roku Kathryn Hyatt odtwarza go w swojej noweli graficznej (czyli komiksie) *Marilyn: The Story of a Woman* (w Wielkiej Brytanii zatytułowanej *Marilyn for Beginners*),

którą w posłowiu nazywa „fabularyzowaną biografią”. Miesza cytaty z *My Story*, biografii oraz wywiadów zamieszczanych w czasopismach z wymyślonymi dialogami: „Jeśli chodzi o *głos* Marilyn, zbudowałam swoje dialogi na podstawie istniejących wywiadów oraz własnego przeczucia, jak ona powinna mówić”[78]. Tylna okładka zapewnia, że „Monroe przemawia we własnym imieniu, rozmawiając ze swoim psychoanalitykiem i dziennikarzami, ale ostatecznie zwracając się do czytelnika”. Hyatt pisze serię wywiadów, które mają sprawiać pozory naturalności: przykładowo cytat pierwotnie pochodzący z gazety wędruje od Marilyn Monroe do dziennikarza, a następnie do redaktora, do Hyatt, do jej fikcyjnej Marilyn Monroe, do fikcyjnego psychiatry i wreszcie do czytelnika. To ma być Marilyn przemawiająca „w swoim imieniu”?

Tak jak Mailer przed nią, a po niej Oates, Hyatt kreuje wydarzenia, które mają sugerować utrzymujący się przez całe życie schemat wykorzystywania, a następnie utożsamia je z odbytem Marilyn. W odróżnieniu od ust, kojarzących się z głosem (rozumianym jako tożsamość), kontrolą i sprawstwem, odbyt to domena odchodów, wstydu i słabości. Dlatego w wizji Hyatt, obrazującej haniebne wykorzystywanie przez pracownika studia, Marilyn mówi: „Chwileczkę, ja tego nie robię... Chcesz mnie ZERŻNĄĆ W TYŁEK. Chcesz mnie skrzywdzić”[79]. Tak samo jak Mailer, Hyatt jednocześnie utożsamia Marilyn Monroe z „brudnym” seksem i cenzuruje ją, przedstawiając jako tą, która kategorycznie odmawia stosunku analnego.

Oates tworzy taki sam motyw fikcyjnego głosu, seksu analnego i filmowych magnatów. Poświęca cały rozdział wymyślonej scenie, w której młoda ambitna gwiazdka jest zmuszana do seksu analnego z kierownikiem jej studia, „panem Z”. Chociaż w dużej części *Blondynki* mamy do czynienia z narracją trzecioosobową, ten konkretny rozdział jest w całości napisany z perspektywy Monroe. Odstępy między zdaniami wprowadza sama Oates, zapewne chcąc w ten sposób oddać zdyszany głos Marilyn:

> Pan Z nie miał cierpliwości chyba nie był okrutnym mężczyzną ale oczywiście przyzwyczaił się postępować według własnego widzimisię no i otaczali go „mali ludzie” na pewno istnieje pokusa aby takim być kiedy otaczają cię pospolici ludzie: kulą się, łaszą do ciebie, bo się boją bata Wcześniej jąkałam się a teraz w ogóle nie mogłam mówić znalazłam się na czworakach pode mną futrzany dywan (z rosyjskich lisów, będzie się później chełpił pan Z) dół sukienki mam zadarty po pas i ściągnięte majteczki [...] później nie będę pamiętała jak pan Z wtedy wyglądał tylko jego małe szkliste oczy i sztuczne zęby zapach czosnku i spoconą skórę głowy widoczną przez sztywne jak drut włosy zapamiętałam ból od Interesu w powłoce z twardej gumy, chyba natłuszczonej i grubszej na końcu który najpierw trafił w przełęcz między moimi pośladkami a potem wsunął się do środka niczym mocny dziób Do środka, do środka, coraz głębiej, ile tylko zdołał wejść Nie pamiętam ile czasu minęło nim pan Z opadł na futro niczym pływak na brzeg dysząc i stękając przeraziłam się starszy człowiek mógł dostać ataku serca albo udaru i ja byłabym winna ciągle słyszy się o czymś takim, okrutne grubiańskie i jednocześnie zabawne historie człowiek się śmieje póki mu nie uświadomią że to może dotyczyć także jego.[80]

W wersji Oates wszechpotężny pan Z wykorzystuje swoją ofiarę, małą Normę Jeane, w najbardziej sadystyczny sposób, jaki można sobie wyobrazić. Oates przedstawia Normę Jeane jako wstydliwą, dziecinną (nawet myśli Marilyn z jakiegoś niewytłumaczalnego powodu przypominają niechlujne notatki)[4*] i przerażoną, rozumiejącą z doznawanej agresji tylko tyle, że czuje ból od „Interesu”. „Norma Jeane” u Oates stale się jąka; Monroe także jąkała się jako dziecko i ta przypadłość czasami powracała pod wpływem stresu (Guiles opowiada, jak Monroe kiedyś zaczęła się jąkać podczas kręcenia sceny, a reżyser wykrzyknął: „Przecież ty się nie jąkasz”. Monroe odpowiedziała: „Ta-ta-tak ci się tylko wy-wy-wydaje!”[81]), lecz nie była trwała ani upośledzająca, co pokazują ekranowe występy Marilyn. Tymczasem w książce Oates biedaczka nie jest w stanie wypowiedzieć całego zdania bez zająknięcia: w 1961 roku pyta: „Je-jestem już rozwiedziona? To koniec?”. Tak samo jak rzekome mówienie szeptem, jąkanie Monroe

odzwierciedla jej lęk, porażenie i dziecinność, dodatkowo podkreślane przez fantazje o analnym gwałcie.

Marilyn tak naprawdę przez wiele lat przetrwała na obrzeżach hollywoodzkich kręgów towarzyskich i słynęła z ostrego języka. Kilka dobrze znanych wypowiedzi, które się jej przypisuje, zawiera wulgaryzmy; jednym z najsłynniejszych jest deklaracja niepodległości, którą według niektórych wygłosiła po podpisaniu pierwszego dużego kontraktu, a według Summersa – po ślubie z DiMaggiem: zapytana, co myśli o wyjściu za mąż, Monroe podobno oznajmiła: „Obciągnęłam swego ostatniego kutasa”[82]. To, czy rzeczywiście tak powiedziała – jak zauważa Mailer: „słuszniej będzie zapytać, o której hollywoodzkiej gwieździe nie opowiada się podobnych historii”[83] – ciekawi mnie mniej niż wybiórcza metoda Oates. Nie tylko nie dopuszcza możliwości, by Marilyn wypowiadała się w sposób cyniczny bądź świadomie obsceniczny, wkładając jej w usta słowa pełne niewinnego szoku i oburzenia, ale gdy fabuła popycha Marilyn do seksu oralnego, nie jest to bardziej czynna forma kapitulacji, ale wciąż „bezradna” uległość. Kiedy Marilyn pieści mężczyznę ustami, zostaje do tego zmuszona przez prezydenta Kennedy’ego; odurzona narkotykami i pełna obrzydzenia dla siebie samej, znów staje się Normą Jeane, którą „przeraża [...] myśl, że mogłaby zwymiotować, zakrztusić się – nie ma nic gorszego”[84]. Żadne z tych trojga autorów nie wykorzystało znacznie popularniejszej opowieści o gwiazdce, która używa ust, by zdobyć to, czego pragnie, choćby za cenę poświęceń: Marilyn może być tylko obnażona, penetrowana i zhańbiona.

Seks analny dla całej trójki wyraźnie stanowi metaforę wykorzystania i zapewnia element szoku, ale także symbolizuje dziwaczne wyznanie i sposób na wymyślenie samej siebie. W książce Oates Norma Jeane kończy opowieść o doznanej agresji stwierdzeniem, że tego dnia „rozpoczęło się moje NOWE ŻYCIE”: na następnych dwóch stronach otrzyma swoją pierwszą rolę (oczywiście zacznie się jąkać, gdy usłyszy te wieści) i zostanie – wbrew swojej woli – przechrzczona na Marilyn

Monroe.[85] Tylna okładka *Marilyn* Hyatt obiecuje, że opisane w niej wydarzenia „obserwujemy przez pryzmat wewnętrznego świata Marilyn”. To oczywiście jednak nie jest „wewnętrzny świat Marilyn”, ale jego zewnętrzny, publiczny portret. Nasze opowieści o Marilyn Monroe, od Mailera po Oates, przedstawiają jej wnętrze tylko po to, aby je obnażyć. Gwałt analny symbolizuje niezbędne przejście między tym, co wewnętrzne, i tym, co zewnętrzne: Marilyn Monroe zawsze musi być odsłonięta, a my postrzegamy ją tylko jako obiekt seksualny. Autorzy tych trzech fikcyjnych życiorysów prezentują wymyślone sceny seksu analnego jako „najbardziej osobiste”, jakie potrafią wymyślić, ponieważ chcą „zedrzeć zasłonę” i wystawić je na widok publiczny. Jeszcze bardziej przenośne odczytanie mogłoby sugerować istnienie konfliktu pomiędzy ustami Monroe, które symbolizują władzę, a jej tyłkiem, który oznacza wstyd. Pozostają one w opozycji do siebie – Marilyn we wszystkich trzech tekstach werbalnie potępia seks analny – ponieważ Monroe personifikuje zarówno władzę, jak i wstyd.

Ten motyw głosu, władzy i seksu analnego może być odczytywany wyłącznie niedosłownie, ponieważ o seksie analnym, z szefami studiów filmowych albo z kimkolwiek innym, nie ma ani słowa w żadnej z głównych biografii Marilyn Monroe. To kulturowa fikcja wykreowana po – i dzięki – śmierci Monroe. Konsekwencja, z jaką ta fantazja jest powtarzana, oznacza, że za jej pomocą wspomniani pisarze wyrażają to, co uważają za prawdę o życiu Marilyn. Kiedy u Mailera szef studia pyta: „Pokazałaś dziurę w tyłku?”, bada, jak daleko Monroe się posunęła, jak nisko upadła. Wizerunek Marilyn być może symbolizuje niewinność, dziecinność i wyzwolenie, ale jej historia jest zbudowana na wypaczeniu tych cech: na upokorzeniu, prześladowaniu, penetracji. Podczas gdy wizerunek Marilyn jest pełnią, jej historia opowiada o nadmiarze: można w nią wepchnąć niemal wszystko, a ona to przyjmie. W końcu jednak nie wytrzyma i stoczy się w szaleństwo, pustkę i śmierć. Zostanie rytualnie uratowana – chociaż nie oczyszczona – przez zakończenie swojej historii.

II

PRZETWORZENIE

3

„DO WIDZENIA, NORMO JEANE”
1926–1946

Dziennikarz: „Czy to nowa Marilyn?”.

Marilyn Monroe: „Nie, jestem tą samą osobą, ale mam nowy strój”.[1]



Norma Jeane Mortenson, około 1942 roku.
Artysta Christian Blau przerobił to zdjęcie i nałożył je na fotografię przedstawiającą zwłoki Marilyn Monroe po autopsji, tworząc swoje dzieło pod tytułem *Nadmierna ekspozycja*.

Podczas wywiadu dla „New York Timesa”, w ramach promocji *Blondynki*, Joyce Carol Oates wyjaśnia, że pomimo błędnego wrażenia, jakie ktoś może odnieść po lekturze tych ponad dziewięciuset stron, tak naprawdę nie jest to powieść o Marilyn Monroe:

> Nigdy nie interesowała mnie Marilyn Monroe i od razu muszę zaznaczyć, że nigdy nie napisałabym o niej książki [...]. Bardzo zaciekawił mnie pomysł napisania powieści o amerykańskiej dziewczynie Normie Jeane Baker, która w dalszej części życia zostaje gwiazdą. Skupiłam się na niej w wieku około 17 lat. Mam piękne zdjęcie, na którym wcale nie przypomina Marilyn Monroe [...]. Ma ciemnobrązowe, kręcone włosy, a jej twarz wygląda zupełnie inaczej. Dziewczęcy uśmiech wyraża tęsknotę i nadzieję. Nie jest olśniewająca. Nie jest nawet szczególnie piękna, chociaż bardzo ładna. Pomyślałam sobie, że bardzo chciałabym zbadać, jak to jest być tą dziewczyną, a kilka lat później stać się Marilyn Monroe. [...] Tak naprawdę nie chciałam pisać o Marilyn Monroe. To samo mi się przydarzyło, tak jak jej życie przydarzyło się Normie Jeane. Dla mnie ona zawsze pozostanie Normą Jeane.[2]

Chociaż *Blondynka* ma w założeniu opowiadać o Normie Jeane, w książce Oates Normę równie wyraźnie jak to, kim jest (ładną dziewczęcą brunetką, pełną tęsknoty i nadziei), definiuje fakt, że nie jest jak Marilyn Monroe (olśniewająca ani piękna). Oates przedstawia swoją decyzję pisania o Monroe w negatywnym świetle: to jej się „przydarzyło”, wbrew jej woli. Joyce Carol Oates nigdy nie napisałaby o Marilyn Monroe – a jednak to właśnie zrobiła.

Tak jak Elton John w *Candle in the Wind*, Oates uważa się za kogoś wyjątkowego, ponieważ rozpoznała „prawdziwą” Normę Jeane ukrytą za „sztuczną” Marilyn Monroe. Musi zaznaczyć („od razu”), że nigdy nie napisałaby książki o Marilyn Monroe, ponieważ jest zbyt inteligentna i za bardzo przesiąknięta feminizmem, by zainteresowała ją wymyślona postać, głupiutka blondynka stworzona, by zaspokoić męskie fantazje. „Historia Normy Jeane”, jak będę ją nazywała,

najwyraźniej jest atrakcyjna dla autorów, ponieważ pozwala im uchodzić za bardziej przenikliwych od reszty: „Dla mnie ona zawsze pozostanie Normą Jeane”. To zafałszowanie własnych motywów jest bardzo typowe dla autorów piszących o Marilyn: większość z nas uważa się za zbyt świadomych, by fascynowały nas sztuczne, olśniewające gwiazdy filmowe, a przynajmniej tak twierdzimy: chcemy się dowiedzieć, co spotkało zwyczajną, ładną „prawdziwą dziewczynę”, która przypadkowo stała się gwiazdą (zupełnie jakby inne gwiazdy nie zaczynały jako prawdziwi ludzie i nimi nie pozostały.

Chociaż cechujący Marilyn wizerunek naturalnej seksualności jest sztucznym wytworem, naturalność nie jest jej całkowicie obca. Tymczasem my rozdzielamy ją na dwie części. Marilyn reprezentuje sztuczny, olśniewający, wymyślony obraz, a Norma Jeane prywatne życie naturalnej, prawdziwej kobiety. Norma Jeane to wcielenie naturalności, co jasno daje nam do zrozumienia jedna z reklam firmy Gap z 1993 roku, w której kilka gwiazd pozuje w spodniach khaki do zdjęć wyglądających dość zwyczajnie. Kampania podkreślała autentyczność tych fotografii, które sugerowały, że gwiazdy zostały uchwycone poza planem filmowym, w swoich codziennych ubraniach. Na zdjęciu widzimy Normę Jeane, którą opisywała Oates, a podpis głosi: „Norma Jeane nosiła spodnie khaki”.



Norma Jeane Dougherty, 1945.

Fotografia, wykonana w 1945 roku przez Andrégo de Dienesa, ukazuje Normę Jeane na wsi, na nierównym górskim zboczu, ubraną w wełniany sweter, jej ciemne włosy powiewają na wietrze. Wszystko to symbolizuje naturalność i zwyczajność, zatem nie mamy do czynienia z Marilyn Monroe: czy ktokolwiek może sobie wyobrazić Marilyn w spodniach khaki? Marilyn nosi połyskujące wieczorowe suknie, które, według jej rzeczników prasowych, są zszywane już po założeniu. Monroe to wcielenie nierzeczywistości.

Marilyn Monroe oczywiście nosiła jednak spodnie khaki, miała je na sobie przynajmniej raz w życiu, czego dowodzi to zdjęcie. Chociaż to

Marilyn ma być ikoną, a Norma Jeane – prawdziwą kobietą, Norma Jeane również stała się kultową postacią: jak widzimy w reklamie, jej imię i nazwisko są zastrzeżonym znakiem towarowym. Norma Jeane po prostu symbolizuje drugie oblicze tej samej historii: naturalny świat dziewczęcej, swobodnej niewinności, którą Marilyn Monroe porzuciła podczas mrocznej podróży do sztucznego świata, która ostatecznie doprowadziła ją do śmierci.

Życiorys Marilyn Monroe to opowieść o metamorfozie, historia Kopciuszka, w której biedna Norma Jeane wybiera się na bal jako Marilyn Monroe, ale − w efekcie fascynującego i tragicznego zwrotu akcji – zamiast żyć długo i szczęśliwie, umiera samotnie. Jak widzieliśmy w rozdziale drugim, czarodziejska przemiana zaniedbanej Normy Jeane w pożądaną Marilyn Monroe od początku stanowiła część wizerunku. W tradycyjnych europejskich wersjach *Kopciuszek* jest opowieścią o cierpieniu i niezawinionym prześladowaniu (zazwyczaj wywołanym seksualną zazdrością), po których następuje rzekoma „przemiana” − tak naprawdę ujawnia ona prawdziwe oblicze. Początkowo jej skutkiem jest kolejna kara, ale ostatecznie rozpoznanie nowo odkrytej prawdziwej natury (jeśli but pasuje) prowadzi do szczęśliwego zakończenia i wynagrodzenia krzywd. *Kopciuszek* jest satysfakcjonującą opowieścią nie tylko dlatego, że pokazuje życie jako konkurs piękności, co krytykowali niektórzy; taka interpretacja wynika z dosłownego odczytania tekstu. Baśń niewątpliwie wychwala fizyczne piękno, ale przede wszystkim traktuje o poszukiwaniu tożsamości i docenieniu naszych prawdziwych zalet przez kulturę (którą uosabia książę). Sama historia skupia się na procesie przemiany, a nie małżeństwie; nas również interesuje metamorfoza Normy Jeane w Marilyn Monroe. Ale jeżeli porównanie do Kopciuszka jest trafne, to Marilyn powinna zostać uznana za prawdziwą tożsamość, a Norma Jeane za rolę (albo brzemię), niesprawiedliwie narzuconą prawdziwej bohaterce.

Porównanie Marilyn do Kopciuszka stanowi centralny motyw apokryfów, a jej historia niewątpliwie pasuje do niektórych baśniowych archetypów: nieobecny ojciec, agresywna, niebezpieczna matka, trudy i zaniedbanie, baśniowa przemiana i uznanie „wszystkich” (dworzan księcia albo Hollywood, a potem całego świata) dla tej mitycznej istoty, która okazała się złotą dziewczyną. Ma tutaj również zastosowanie bajkowa logika, według której wygląd zewnętrzny musi stanowić odbicie wnętrza (dlatego w baśniach dobrzy ludzie są piękni, a źli – brzydcy), a także dwa inne ważne symbole baśniowej bohaterki: blond włosy jako obiekt pożądania i zdolność imion do odzwierciedlania prawdziwej natury. Jednym z powodów, dla których historia Marilyn to tak potężny mit, jest fakt, że jej życie ma wiele punktów wspólnych z symbolicznymi opowieściami. Jak jednak zobaczymy w tym rozdziale, te podobieństwa są równie sztuczne, co naturalne.

NAZYWANIE

Spóźnione i wewnętrznie sprzeczne odkrycie, że prawdziwa Marilyn tak naprawdę jest Normą Jeane, stale pojawia się na kartach jej kolejnych biografii, zupełnie jakby nie oznajmiono nam tego już w pierwszej studyjnej notce biograficznej w 1946 roku i jakby nie stanowiło to podstawowego elementu jej późniejszego życiorysu. Prawdę mówiąc, apokryfy dotyczące Monroe zapoznają nas z szeroką gamą „prawdziwych” nazwisk najsłynniejszej kobiety na świecie.

> Norma Jeane Baker, prawdziwa Marilyn Monroe, przyszła na świat 1 czerwca 1926 roku.[3]

> Urodziła się 1 czerwca 1926 roku w szpitalu głównym w Los Angeles i została zarejestrowana jako Norma Jeane Mortensen. (Nazwisko było czysto hipotetyczne: litery „e” w imieniu Jeane nigdy więcej nie użyto).[4]

> Nikt nie mógł przewidzieć wpływu, jaki nowo narodzona Norma Jeane Mortenson będzie miała na całe pokolenie. Nikt by wtedy nie uwierzył, że

przemieni się w ultraolśniewającą zagadkę zwaną Marilyn Monroe.[5]

> Przyszła na świat jako Norma Jeane Baker (chociaż w jej akcie urodzenia wpisano Norma Jeane Mortenson) w Los Angeles 1 czerwca 1926 roku [...]. Zmarła jako Marilyn Monroe 4 sierpnia 1962 roku.[6]

Te twierdzenia szybko okazują się absurdalne: jak mogła przyjść na świat pod innym nazwiskiem niż to, które widnieje w akcie urodzenia? Wszystkie sformułowania opierają się na idei, że została, cytując Rooks-Denes, „ultraolśniewającą zagadką". Jeśli Marilyn jest tajemnicą, Norma Jeane stanowi rozwiązanie. Od początku biograficznego życia Marilyn jest kimś innym niż sobą, kimś nierzeczywistym, o czym zapewnia między innymi Steinem − „prawdziwą Marilyn Monroe" staje się Norma Jeane. Biografowie będą udawać, że odkryli „prawdziwą" Marilyn, zmieniając jej imię: Norma Jean albo Norma Jeane, Baker, Mortensen, Mortenson, Dougherty, Daugherty – mnogość wersji zdradza, że nie liczy się samo miano, ale idea, którą ono symbolizuje: zagubiona rzeczywistość, którą Marilyn z siebie zrzuciła, gdy została gwiazdą filmową i zaakceptowała toksyczną sztuczność.

Pisownię „Norma Jean" konsekwentnie stosowano za jej życia oraz w pierwszych biografiach, wliczając książkę *Norma Jean* Freda Lawrence'a Guilesa z 1969 roku. To w nowym wydaniu biografii Guilesa z 1984 roku po raz pierwszy zaproponowano pisownię „Norma Jeane":

> W niniejszym tomie stosuję pisownię „Norma Jeane" zamiast bardziej rozpowszechnionej wersji jej nazwiska, „Norma Jean", głównie dlatego, że w ten sposób zapisywała je sama Marilyn. Prostsza pisownia to nie przypadek; używało jej wielu jej przyjaciół i co najmniej dwóch mężów [...]. Ale ja też muszę wziąć na siebie część winy za rozpowszechnienie prostszego zapisu, ponieważ użyłem go jako tytułu książki. Mam nadzieję, że najnowsze wydanie jest zgodne z preferencjami Marilyn, dlatego że zamierzam poprawić wcześniejsze błędy, popełnione przez siebie i innych.[7]

Zamiar Guilesa, aby „poprawić wcześniejsze błędy”, może być uznany za uroczy albo egotystyczny, w zależności od punktu widzenia. Tak czy inaczej, pozostaje nierealistyczny: pisownia „Norma Jean” wciąż utrzymuje się w wielu tekstach opublikowanych po 1984 roku. Związek między imieniem a tożsamością jest jasny: jak ktokolwiek może znać tę kobietę, skoro nawet nie wiemy, jak się nazywa? Jak ona może znać siebie? Mnogość imion od samego początku tworzy wrażenie niepewnej tożsamości, niestabilnej osobowości. Ten wniosek jest nam podsuwany jako dosłowna prawda o (wiecznie zagubionej) tożsamości Marilyn Monroe.

Chociaż nie mamy pewności, pod jakim nazwiskiem przyszła na świat, wiemy, pod jakim zmarła. Wszystkie zacytowane powyżej wersje Normy Jeane ostatecznie stały się Marilyn Monroe i umarły razem z nią. Widmo martwej Marilyn nawiedza wiele opisów narodzin Normy:

> Dziecko przyszło na świat 1 czerwca 1926 roku o dziewiątej trzydzieści rano, w szpitalu miejskim w Los Angeles, a w metryce urodzenia wpisano ją jako córkę Gladys Monroe, zamieszkałej przy 5454 Wiltshire Boulevard [...]. Urząd rejestracji urodzin w Biurze Statystyki Ludnościowej Kalifornijskiego Wydziału Zdrowia wpisał dziewczynkę do rejestru jako Normę Jeane Mortenson. W młodości znano ją czasami jako Normę Jeane Baker. Od dwudziestego roku życia podawała się za Marilyn Monroe, ale odrzucała propozycję prawnej zmiany nazwiska, ulegając namowom dopiero siedem lat przed śmiercią.[8]

Retrospektywna konstrukcja zastosowana przez Spoto, oparta na wiedzy o przedwczesnej śmierci Marilyn, sugeruje nie tylko, że długo odrzucała ona to imię (a więc i związaną z nim tożsamość), lecz także, że zmieniła nazwisko, wiedząc, iż pozostało jej siedem lat życia. Tylko że wtedy miała dwadzieścia dziewięć lat i zapewne wierzyła, że to imię będzie jej towarzyszyć przez dziesięciolecia: oficjalnie zmieniła nazwisko w marcu 1956 roku, w tym samym roku, w którym wyszła za Arthura Millera i wygrała bitwę z 20th Century Fox o większą kontrolę nad swoimi filmami. Zmianę nazwiska można raczej interpretować jako triumfalne potwierdzenie własnej tożsamości, które dokonało się

w chwili, gdy zapanowała nad karierą i wizerunkiem. Postrzeganie „Marilyn Monroe” jako ofiary nie tylko skazuje ją na porażkę, ale determinuje historię jej życia, psychikę i tożsamość.

DZIECKO BEZ OJCA

„Prawdziwa” Marilyn Monroe to nie tylko błędne formy nazwiska, ale wręcz jego brak. Myląca mnogość możliwych nazwisk Normy Jeane ma kilka źródeł: pochodzenie z nieprawego łoża, liczne małżeństwa matki, pozycja przybranego dziecka oraz własne wczesne małżeństwo.

W kulturze, w której przekazywane przez ojca nazwisko gwarantuje społeczną tożsamość, Monroe jest problematycznym przypadkiem, ponieważ nie tylko nosi nazwisko, które jest błędnie zapisywanym wymysłem jej matki, używanym, aby ukryć pochodzenie córki z nieprawego łoża, ale co gorsza, nie ma zgody co do tożsamości jej biologicznego ojca. Tak się składa, że to w „sztucznym” nazwisku Monroe jest więcej prawdy niż w rzekomo prawdziwych, a tak naprawdę fikcyjnych mianach proponowanych przez kolejnych biografów, ponieważ jest to nazwisko panieńskie jej matki.

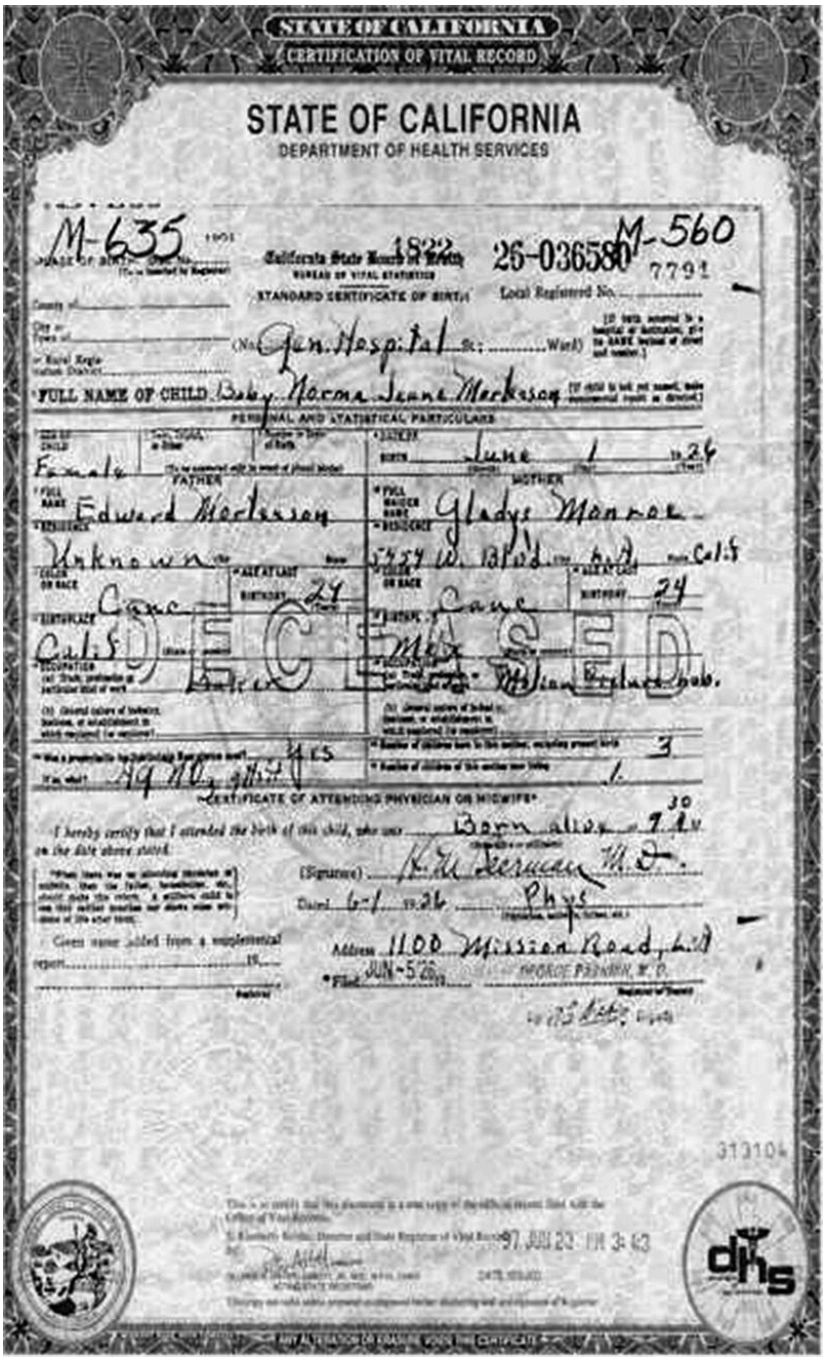
Zolotow w swojej biografii z 1960 roku proponuje charakterystyczną mieszankę niedokładności i nieporozumień, pisząc, że Marilyn naprawdę nazywała się „Norma Jean Baker”, a jej biologiczny ojciec to niejaki „Edward Mortenson”, który nie miał ślubu z jej matką. W 1969 roku Guiles wyjaśnił, chyba zresztą zgodnie z prawdą, że było dokładnie odwrotnie: „Norma Jean” (jak wciąż zapisywano jej nazwisko) rzeczywiście była dzieckiem z nieprawego łoża, ale jej ojciec to nie Mortenson, który był mężem matki Marilyn, tyle że nie wtedy, gdy dziecko przyszło na świat.

Pierwszy mąż Gladys Monroe to mężczyzna nazwiskiem Baker (imię różni się w zależności od biografii, czasami jest to John, innym razem Jack albo Jasper. Mieli dwójkę dzieci, rozwiedli się, a Baker zabrał dzieci ze sobą do Tennessee (jako nastolatka Marilyn spotkała swoją siostrę przyrodnią Berniece; przyrodni brat zmarł w dzieciństwie.

Według Summersa i Spoto Gladys wyszła następnie za mąż za „Martina Edwarda Mortensena”, ale ogłosiła separację już po kilku miesiącach; Martina nie było chyba nawet w Kalifornii, gdy zaszła w ciążę w 1925 roku. „Wygląda na to, że był norweskim imigrantem, z zawodu piekarzem, i zginął w wypadku motocyklowym w 1929 roku, ale i to nie jest pewne”[9] – pisze Summers. Pierwszego czerwca 1926 roku Gladys urodziła dziewczynkę, przypisując ojcostwo „Edwardowi Mortensonowi”, którego miejsce pobytu określiła jako „nieznane”. Akt urodzenia potwierdza tę wersję.

Spoto jako jedyny z głównych biografów podaje, że dziewczynkę przyjęto do szkoły pod nazwiskiem Norma Jeane Baker i często tak nazywano ją w młodości, ponieważ matka używała nazwiska pierwszego męża. Według jednego ze źródeł Monroe dowiedziała się, że na jej akcie urodzenia nie widnieje nazwisko Baker, dopiero w wieku szesnastu lat, gdy po raz pierwszy brała ślub. To odkrycie podobno ją zaszokowało.

Akt urodzenia, który powinien potwierdzać istnienie Marilyn Monroe, więcej zaciemnia, niż wyjaśnia: jak tłumaczy Spoto, jest on częściowo fikcyjny: „w tamtych czasach można było bez szczególnych kłopotów zafałszować niektóre dane”[10]. Ale mimo wszystko większość biografów traktuje te dokumenty jako dowód, a nie napisany przez kogoś (a więc mogący ulegać modyfikacjom) tekst.



Akt urodzenia Normy Jeane Mortenson, 1926.

Rejestr urodzeń to wyimaginowany ideał prawdy, lecz niektórzy autorzy powołują się na niego z taką pewnością, jakby samo słowo „rejestr” stanowiło dowód i niepodważalny argument (Summers w pewnym momencie oznajmia, że pomimo zapewnień Monroe, iż

nigdy nie zdradziła swojego pierwszego męża, „dokumenty pokazują, że Norma Jeane była niewierna"). Nie istnieje coś takiego jak rejestr stosunków seksualnych, więc tak naprawdę nie ma żadnych dokumentów, które by to potwierdzały – nie licząc słów Summersa oraz innych źródeł, które cytuje.

Jeśli Mortensen nie był ojcem Marilyn Monroe, to kto? W 1969 roku Guiles stwierdził, że biologicznym ojcem Normy Jeane był obwoźny handlarz C. Stanley Gifford; jego ojcostwo przez kolejne dziesięć lat akceptowali tacy autorzy jak Mailer, Steinem czy Rollyson, ale kolejne relacje wykluczyły tę wersję. Summers w swoim stylu pisze, że to Monroe uważała Gifforda za ojca, a następnie obwinia ją, że się myliła: stwierdza, że ojcostwo Gifforda jest tylko „możliwe", ale Monroe „dostała obsesji na punkcie ojca"[11]. Spoto oznajmia:

> Po prostu prawda jest taka, że jej ojcem mógł być każdy z chłopaków, jakich Gladys miała w 1925 roku – Harold Rooney, zadurzony w niej współpracownik; albo uwielbiający ją Clayton MacNamara; albo, co najbardziej prawdopodobne, Raymond Guthrie, zajmujący się wywoływaniem filmów, zalecający się do niej przez parę miesięcy.[12]

Zbiór faktów i wymysłów dotyczących Marilyn zatytułowany *The Complete Marilyn* powtarza listę potencjalnych ojców, ale traktuje ją z większym sceptycyzmem, bardziej jako dowód historycznych mistyfikacji niż rozwiązłości Gladys, i dodaje, że sprawę komplikuje „inny mężczyzna nazwiskiem Martin Edward Mortensen", który zmarł w 1981 roku i „długo utrzymywał, że był ojcem Marilyn"[13]. *The Marilyn Scandal* Sandry Shevey wprowadza jeszcze więcej zamieszania: opisując poczęcie i narodziny Monroe, autorka stwierdza, że Gladys „niedawno porzucił drugi mąż, Edward Mortensen [...]. Panowało powszechne przekonanie, że Norma Jeane była owocem związku Gladys Baker z jednym ze współpracowników z laboratorium Consolidated Film Industries, chociaż Stanley Gifford nie poczuwał się do ojcowskich

obowiązków”[14]. Na tym kończą się jej rozważania na temat ojcostwa, jednak wkładka ze zdjęciami zawiera fotografię opatrzoną następującym podpisem: „Uznawany za ojca Marilyn Monroe, Edward Mortensen, wkrótce przed swoją śmiercią w wieku 85 lat. Nigdy nie uznał swojego ojcostwa”. Spoto zaś stwierdza, że ojcostwa Gifforda nie można udowodnić:

> W każdym razie córka Gladys nigdy nie poznała Gifforda i nigdy nie nabrała przekonania, że jest jej ojcem. Aby zdobyć pewność, starała się skontaktować z paroma mężczyznami, z których, jak mówiła, jeden powinien być jej ojcem (wśród nich mógł się znaleźć Gifford), ale relacje z prób zorganizowania spotkania są, jak wiadomo, sprzeczne. Nie ma natomiast żadnych dowodów na to, że Charles Stanley Gifford był ojcem dziecka Gladys.[15]

Summers pisze to samo, nawet bardziej obcesowo: „Nie wiemy, kim był jej ojciec”[16]. Chociaż Wolfe w swojej biografii z 1998 roku w dużym stopniu opiera się na tekście Summersa i niewątpliwie czytał książkę Spoto, postanawia oznajmić, że Gifford był ojcem Monroe, ignorując wątpliwości powtarzające się przez czternaście lat. W tym samym roku Leaming stwierdziła, że Gifford „mógł być” ojcem Monroe, ale nie przedstawiła żadnych innych możliwości.

Nieznajomość nazwiska ojca Monroe – a tym bardziej mnogość kandydatów – czyni jej tożsamość jeszcze bardziej niestabilną. Na akcie urodzenia widnieje nazwisko Norma Jeane Mortenson, na świadectwie chrztu – Norma Jeane Baker, a na pierwszym akcie ślubu – Norma Jeane Mortensen. Jej „pierwotne” wcielenie powszechnie znano pod nazwiskiem Norma Jean Baker. Mogła być niemal każdym; te wcielenia funkcjonują jako pseudonimy, sugerując zmienny, wręcz niestabilny charakter. Niepewność co do tożsamości ojca Marilyn Monroe rzadko interpretuje się jako skutek seksualnych i społecznych obyczajów panujących w 1926 roku, które zmusiły Gladys Monroe Baker Mortensen do podania błędnych informacji w kwestii ojcostwa swojej

córki z nieprawego łoża, a także dowód na to, jak mało wiemy o Marilyn Monroe i ogólnie o innych ludziach.

Wszyscy biografowie skupiają się na poszukiwaniu „tatusia”. Oates posuwa się najdalej, uznając zagubionego ojca (z którego wywodzi się „zagubiona córka”) za najważniejszą traumę dzieciństwa, esencję tożsamości Marilyn Monroe, źródło i uzasadnienie większości jej problemów. Kobieta pozbawiona ojca zgodnie z regułami fikcyjnej fabuły skazana jest na zagładę: dlatego Mailer na końcu biografii porównuje Marilyn do Dickensowskiej Małej Nell: „Do widzenia, Normo Jean. Do zobaczenia, Marilyn. Jeśli trafisz na Bobby’ego i na Jacka, mrugnij do nas. I jeśli zechcesz, złóż wizytę panu Dickensowi. Bo on, jak wielu innych pisarzy, z pewnością cię uwielbia, pozbawiona ojca dziecino”[17]. Oates jeszcze jednoznaczniej sugeruje, że „Norma Jeane: umiera, by dołączyć do swojego ojca”: ostatnie słowa *Blondynki* brzmią: „Normo Jeane, widzisz? Ten mężczyzna jest twoim ojcem”[18]. Ale czy naprawdę wierzymy, że brak ojca to koniec świata? Tę samą historię opowiada się o Sylvii Plath i Evie Perón, umieszczając te tlenione blondynki w orbicie porzucenia, rozwiązłości, uwodzicielstwa i samozniszczenia. W ten sposób nie tylko przypisujemy kobiecie seksualne motywy (jest uwodzicielką oraz zagrożeniem dla siebie i innych), ale podkreślamy jej potrzebę definiowania się przez związki z mężczyznami. Wiedźma, syrena, wampirzyca i córka o samobójczych skłonnościach są ulepione z tej samej gliny: kobieca siła (w tym przypadku seksualność) łączy się z nieprawym pochodzeniem i zakłóceniem porządku; w fikcyjnej fabule karą za to będzie śmierć.

Nie rozważamy tych kwestii po to, by ustalić, czy Monroe czuła się rozbita za sprawą nieobecności ojca: zapewne tak było; w końcu nazywała wszystkich swoich trzech mężów „tatusiami”. Musimy zaznaczyć, że w historii życia Marilyn Monroe ojciec otrzymuje przesadnie istotną rolę. W wywiadach pochodzących z filmu *Marilyn on Marilyn* Monroe opisuje pewną fantazję z dzieciństwa: „Clark Gable... na pewno nie będzie miał mi tego za złe... zawsze myślałam o nim jak

o swoim ojcu. Udawałam, że nim jest. Nigdy nie wyobrażałam sobie, że ktoś inny jest moją matką! Nie wiem dlaczego... ale zawsze udawałam, że on jest moim ojcem". Jeśli nawet Monroe wierzyła, że utrata ojca była istotniejsza od utraty matki, oznacza to jedynie, że została nauczona, iż ojcowie są ważniejsi od matek, i odpowiednio zinterpretowała swoje doświadczenie.

Chociaż matka Marilyn Monroe również była nieobecna i „zagubiona", w opowieściach o Gladys kładzie się nacisk na coś innego. Tylko kobiety-biografki, Steinem, a przede wszystkim Leaming, myślą o Monroe w kategorii dziecka potrzebującego raczej kobiecej niż męskiej ręki. Motyw macierzyństwa w historii Monroe musi się odwoływać do seksualności, dlatego bada się jej własny stosunek do posiadania dzieci; wszyscy biografowie, wliczając Steinem i Leaming, łączą jej potrzebę posiadania matki z potrzebą zostania matką. Kiedy jednak wspomina się o opuszczeniu, Marilyn staje się „dzieckiem bez ojca". Opowieści o macierzyństwie są utrzymane w mentorskim tonie i prowadzą większość biografów do ferowania wyroków i wyrzutów za poniesioną porażkę. Historia matki Marilyn Monroe nie symbolizuje opuszczenia (chociaż mogło tak być), ale szaleństwo i morderstwo.

OSOBOWOŚĆ CHWIEJNA EMOCJONALNIE

Kiedy Marilyn Monroe miała niespełna osiem lat, jej matka trafiła do szpitala psychiatrycznego; leczyła się w podobnych instytucjach przez całe długie życie, aż w końcu zmarła w domu spokojnej starości na Florydzie w marcu 1984 roku. Zmagania samej Monroe z tym, co dziś klasyfikujemy jako problemy emocjonalne – uzależnieniami, depresją, próbami samobójczymi – zawsze były powiązane z chorobą matki i wydaje się jasne, że Monroe przerażała (słusznie) wizja popadnięcia w obłęd. Wielu biografów uznaje, że Marilyn cierpiała z powodu klinicznych zaburzeń, a nawet „psychozy". Ekstremalne stanowisko prezentują Summers i Leaming, którzy wierzą, że pod koniec życia Monroe faktycznie była chora psychicznie. Summers zaczyna swoją

książkę od ostrzeżenia, aby nigdy nie wierzyć w słowa Marilyn: „Musimy traktować jej słowa z rozsądnym sceptycyzmem. [...] Marilyn, światowa gwiazda fantazji, stworzyła swój obraz, zarówno osoby prywatnej, jak i publicznej, z okruchów prawdy i urojeń. Posługiwała się wyobraźnią może nieco przesadnie, ale fantazjowanie stanowiło część jej natury, a naszym zadaniem jest odkrycie prawdziwego oblicza kobiety, która schroniła się w świat fikcji”[19]. Przesada to typowe przewinienie tej najbardziej kobiecej z kobiet, co ukazują nam kolejne historie. Pod koniec książki Summers parafrazuje psychiatrę Monroe, zapewniając, że jej osobowość „zakwalifikowałaby aktorkę do zakładu dla psychicznie chorych”[20].

Kwestia dziedzicznej choroby psychicznej wzbudza niemal takie same emocje jak tożsamość ojca Monroe. Nieprzypadkowo, podobnie jak pochodzenie z nieprawego łoża, jest to temat naznaczony kulturowym piętnem: osoby chore psychicznie nadal spotykają się z dyskryminacją i przez niektórych uznawane są po prostu za niezdyscyplinowane i skłonne do ekscesów, z czym Marilyn zawsze będzie kojarzona. Poza tym szaleństwo przynajmniej od średniowiecza łączono z kobiecą seksualnością. Rzekomy obłęd Marilyn stanowi uzupełnienie melodramatu jej życia, upodabniając je do wiktoriańskiej powieści.

Lekarze zdiagnozowali u Gladys Monroe schizofrenię paranoidalną, a jednak biografowie wciąż spierają się, na co dokładnie chorowała. Są dwa główne powody tych wątpliwości. Pierwszy to niepewność, czym tak naprawdę jest schizofrenia: w psychiatrii nazwą „schizofrenia” nie określa się rozszczepionej albo mnogiej osobowości (schorzenie to obecnie nazywa się „zaburzeniem dysocjacyjnym tożsamości” albo „DID”[5*]). Ta częsta pomyłka skutkuje na przykład twierdzeniami, jakie Baty wygłasza w *American Monroe*, że mnogość wizerunków Marilyn Monroe jest oznaką postmodernistycznej „kulturowej schizofrenii”, w ramach której „w mediach obserwujemy tłumy prawdziwych, ostatecznych i rzeczywistych Marilyn, z których każda, rzekomo w najbardziej realistyczny sposób, odzwierciedla gwiazdę”[21]. Mylenie

przez Baty schizofrenii z osobowością mnogą pozwala autorce na odczytywanie życiorysu Marilyn jako przykładu „kulturowej schizofrenii”, w czym opiera się na błędnej dosłownej interpretacji choroby Gladys Monroe. Baty stwierdza, że sama Monroe „przez całe życie zmagała się z chorobą psychiczną”, ale chociaż była nieszczęśliwa, a nawet zrozpaczona, nie ma zgody co do tego, że cierpiała na jakiekolwiek kliniczne zaburzenia psychiczne inne niż niezaprzeczalne uzależnienie od leków.[22] Mylenie schizofrenii z rozszczepioną osobowością spowodowane jest etymologią terminu „schizofrenia”, który można przetłumaczyć jako „rozszczepiony umysł”: psychiatria używa tego określenia jako przenośni, podczas gdy powszechnie rozumie się je dosłownie.

W swoim studium kobiecości i szaleństwa *The Female Malady* Elaine Showalter wyjaśnia, w jaki sposób „schizofrenia” zdominowała dyskusje o kobiecym szaleństwie w połowie dwudziestego wieku:

> Schizofrenia stanowi niezwykły przykład kulturowego połączenia kobiecości i obłędu. Po pierwsze, w odróżnieniu od histerii, anoreksji czy depresji, schizofrenia nie jest głównie kobiecą przypadłością. Większość badań pokazuje, że występuje w równym stopniu u kobiet i mężczyzn. Mimo wszystko [...] kobieta cierpiąca na schizofrenię stała się centralną postacią dwudziestowiecznej kultury, tak jak histeryczka w wieku dziewiętnastym. Modernistyczne ruchy literackie uznały schizofreniczkę za symbol lingwistycznego, religijnego i seksualnego rozpadu oraz buntu.[23]

To w żadnym wypadku nie oznacza, że Marilyn Monroe chorowała na schizofrenię − według mojej diagnozy laika − jeśli jest ona cokolwiek warta, z pewnością nie. Nie miała urojeń, halucynacji ani lingwistycznych objawów schizofrenii; nie była katatoniczką, nie słyszała głosów. Tym bardziej nie zdradzała żadnych objawów dysocjacyjnego zaburzenia osobowości, które charakteryzuje się amnezją i fugą dysocjacyjną (czyli długimi okresami „zaćmienia”, które może trwać wiele dni, a w ekstremalnych przypadkach – nawet miesiące albo lata. Bywała przygnębiona, ale nie sposób ocenić, czy obniżenia

nastroju nie powodowały lub nie nasilały okoliczności. Lekarz domowy Marilyn, Hyman Engelberg, w wywiadzie w filmie dokumentalnym *The Final Days* mówi: „Wiedzieliśmy, że ma zaburzenia maniakalno-depresyjne, które obecnie nazywa się osobowością chwiejną emocjonalnie”. Tej diagnozy nie potwierdza żadna z głównych biografii. Monroe być może cierpiała na paranoję przed śmiercią, jak utrzymują niektórzy autorzy (na przykład Leaming), ale to także jeden z objawów uzależnienia od leków. Kulturowe skojarzenie Monroe ze schizofrenią ponownie pokazuje, że Marilyn odzwierciedla wiele powojennych wersji kobiecości.[6*] Ukazuje także patologię dosłowności: kiedy ktoś wygląda jak dwie różne osoby, zostanie uznany za „schizofrenika”.

Domniemanie „choroby psychicznej” u Gladys – charakteryzowanej nie tylko jako schizofrenia, lecz także depresja, „wrodzone zaburzenia maniakalno-depresyjne”, napady agresji i obojętność emocjonalna – pojawia się w trzech głównych biografiach: zarówno Guiles, jak i Summers przeplatają swoje opowieści o narodzinach Monroe wzmiankami o tym, że rodzina ze strony matki naznaczyła dziecko nieuniknionym brzemieniem dziedzicznego szaleństwa, podczas gdy Leaming akceptuje diagnozę (przytoczoną również przez Summersa), według której Monroe cierpi na schorzenie, które psychiatria nazywa osobowością chwiejną emocjonalnie typu „borderline”. U Summersa założenie, że Marilyn odziedziczyła skłonności do choroby psychicznej, kształtuje całą historię – jej początek, formę narracji oraz wnioski końcowe. Zaczyna od zacytowania psychiatry – lekarki, która nigdy nie spotkała Monroe – określającej Marilyn jako „człowieka o chwiejnej osobowości”[24]. Summers opisuje taki rodzaj osobowości, a następnie zapewnia czytelnika, że dalsza opowieść zaspokoi jego oczekiwania:

> Źródło problemów ludzi o chwiejnej osobowości tkwi we wczesnym dzieciństwie [...]. Matka albo nie radzi sobie, albo sama cierpi na zaburzenia psychiczne. [...] Człowiek „z pogranicza” jest niezrównoważony emocjonalnie, niezwykle impulsywny, sprawia wrażenie ekspansywnego i energicznego. Zachowuje się w przesadny, teatralny sposób, jest uwodzicielski i ani na chwilę nie przestaje

myśleć o swoim wyglądzie. Aprobata świata zewnętrznego jest mu niezbędna do życia, uwielbia aplauz, nie znosi samotności, odrzucony reaguje ostrą depresją. Z reguły nadużywa alkoholu i narkotyków, grozi popełnieniem samobójstwa.

Ten szkic psychologiczny... jest wstrząsająco wiernym obrazem osobowości Marilyn Monroe. Żyła zgodnie ze scenariuszem, który pisała jej przeszłość, szła tam, dokąd prowadziło ją przeznaczenie, ku olśniewającym sukcesom i tragedii. [25]

Ludzie o chwiejnej osobowości najwyraźniej nigdy nie wychowują się bez ojca: może jego brak to tak powszechne zjawisko w naszym społeczeństwie, że nie można go uznać za przyczynę „nienormalnych" stanów psychicznych? Za wszystkimi tymi kryteriami kryje się skłonność do ferowania wyroków; Summers później stwierdzi, że Marilyn Monroe „z punktu widzenia normalnego człowieka [...] była nadal w poważnych emocjonalnych kłopotach"[26]. Ale jaki człowiek jest „normalny"? Summers uważa, że Marilyn cierpi z powodu nadmiaru. Wszystko, co opisuje, byłoby „normalne" w umiarkowanych dawkach, ale Monroe jest nadmiernie impulsywna, zbyt skupiona na swoim wyglądzie. Jaki jest jednak właściwy poziom impulsywności i skupienia na wyglądzie? Leaming stawia taką samą diagnozę w neutralnych, ale równie stanowczych słowach:

Ludzie o chwiejnej osobowości panicznie obawiają się porzucenia, które w ich oczach jest spowodowane ich złą naturą. Nawet na krótkotrwałą rozłąkę reagują gniewem, okrutnym sarkazmem i rozpaczą. [...] Człowiek o chwiejnej osobowości, który czuje, że został opuszczony przez tych, których idealizował, często grozi samobójstwem albo próbuje je popełnić. Ta diagnoza idealnie pasuje do Marilyn.[27]

Może pasuje, ale nie opisuje całej osobowości: jak pogodzić umiejętność Monroe do „porzucania" swoich kochanków i mężów – zostawiła aż trzech – z powyższą charakterystyką? Taka uproszczona diagnoza wymazuje inne cechy osobowości. Poza tym nie dopuszcza możliwości przezwyciężenia emocjonalnych problemów, dążenia do

rozwoju, nauki ani prób ocalenia samego siebie. Dziecięca trauma wyklucza dojrzałość, czyniąc z Marilyn wieczne dziecko, skazane na to, by zmienić się we własną obłąkaną matkę.

Na pierwszych stronach swojej książki Guiles zestawia krótki opis „chaotycznego" i „rozpaczliwego" „ostatniego lata" Monroe z twierdzeniem, że oboje jej dziadkowie po stronie matki, Della i Otis Monroe, byli „niezrównoważeni" psychicznie, a Gladys „odziedziczyła chorobę" po swoich rodzicach.[28] Dopiero po mrocznym odwołaniu się do śmierci i domniemanego szaleństwa Marilyn Guiles zwraca się ku jej narodzinom. Summers również zaczyna książkę od krótkiego streszczenia faktów dotyczących śmierci i narodzin Marilyn (w takiej kolejności) oraz wzmianki o tym, że zarówno jej matka, jak i babcia leczyły się w szpitalu psychiatrycznym.

Istnieje wiele relacji dotyczących brutalnych ataków, jakich dopuszczała się Gladys Baker, zanim trafiła do szpitala: według niektórych próbowała udusić córkę, według innych – dźgnąć nożem sąsiada, znajomego albo siebie. Leaming pisze, że „najwcześniejszym, niewytłumaczalnym wspomnieniem" Monroe była wizja Gladys próbującej „udusić ją w kołysce". To wspomnienie powraca (w narracji Leaming, a nie umyśle Monroe) przy okazji każdej wzmianki o samobójstwie.[29] Według innych wersji to nie Gladys, ale babka Della Monroe atakuje dziecko. Ta sensacyjna historia otwiera kronikę pierwszych lat życia Monroe autorstwa Wolfe'a, który uznaje ją za fakt: „Pierwszym, co Marilyn Monroe pamięta z dzieciństwa, jest szalona babka Della, która usiłowała ją udusić"[30]. Chociaż Summers, w równie dramatyczny sposób, zaczyna swoją książkę od zwrócenia uwagi czytelników (zgodnie z prawdą) na fakt, że Della Monroe zmarła w szpitalu psychiatrycznym, lekceważy opowieść Monroe o ataku babki, uznając ją za „bajeczkę":

> Już jako osoba dorosła Marilyn opowiadała, że babka próbowała ją udusić. Historyjka wysoce nieprawdopodobna, zważywszy, że w chwili umieszczenia Delli w domu wariatów Marilyn miała trzynaście miesięcy. Nie mogła więc

> niczego takiego pamiętać i opowiastka o Delli jest z pewnością jedną z wielu bajeczek, z których Marilyn utkała swoje dzieciństwo.[31]

Taka niekonsekwencja jest typowa dla Summersa, który najpierw zarzuca Monroe przesadę w jakimś aspekcie opowieści, by następnie samemu go wykorzystać. Guiles wierzy w szaleństwo Delli, uznając ją za schizofreniczkę, a w jednym z przypisów informuje, że Arthur Miller również wierzył w tę rzekomą napaść na dziecko.[32]

Spoto jednakże upiera się, że Della Monroe pod koniec życia cierpiała jedynie na halucynacje wywołane nieleczoną infekcją, która ostatecznie ją zabiła. Łagodząc tę opowieść, jak ma w zwyczaju, twierdzi także, że Gladys wcale nie miała schizofrenii paranoidalnej, którą zdiagnozowano u niej w szpitalu, a cała „historia" chorób psychicznych w rodzinie Monroe to fikcja:

> Jej ojciec, jak [Gladys] mylnie poinformowano, umarł z powodu obłędu; za przyczynę śmieci matki uznano psychozę maniakalno-depresyjną; teraz samobójcza śmierć dziadka. Wszystko to przekonało ją, że na rodzinie rzeczywiście ciąży piętno chorób psychicznych [...]. Po kilku tygodniach [depresji Gladys] Grace wzięła sprawę w swoje ręce i wezwała neurologa [a ten przepisał pigułki, na które „bardzo silnie reagowała"] [...]. W lutym 1934 roku Gladys wciąż żyła we własnym świecie, pogrążona w depresji, choć nie było u niej wyraźnych objawów psychozy: niezdolność Gladys do stawienia czoła światu brała się chyba raczej ze sposobu życia w przeszłości (a pewnie także z poczucia winy i żalu za to, że porzuciła własne dzieci) niż z faktycznej choroby umysłowej.[33]

Zgodnie z diagnozą Spoto Gladys Monroe załamała się pod wpływem „poczucia winy i żalu" spowodowanych „porzuceniem" dzieci, co sugeruje odwrotną zależność między szaleństwem a złym macierzyństwem: kobieta nie staje się złą matką z powodu schizofrenii, ale staje się schizofreniczką, ponieważ jest złą matką.

Obłęd i macierzyństwo pozostaną częścią historii Marilyn i zawsze będą się wiązały z seksualnością oraz rozszczepioną osobowością.

Obłąkaną kobietę tradycyjnie utożsamia się z rozwiązłością seksualną, wściekłością i buntem. Matka w pewnym sensie stanowi przeciwieństwo tego wizerunku, ponieważ jej seksualność jest określona i usprawiedliwiona przez wydanie na świat potomstwa. Marilyn jest przeciwstawiana nie tylko swojemu drugiemu ja, lecz także swojej matce: te kobiety stale się powielają, dlatego że matka w domyśle stanowi jej lustrzane odbicie. Ostatecznie związki Marilyn z szaleństwem i macierzyństwem sprowadzą na nią śmierć. W *Blondynce* Marilyn popada w obłęd, gdy nie udaje jej się zostać matką; wielu biografów interpretuje rzekome liczne aborcje Monroe jako objaw nienawiści do siebie: kobieta zabijająca swoje dziecko jest przedstawiana jako kobieta zabijająca siebie.

WEWNĘTRZNE DZIECKO Z PRZESZŁOŚCI

Według wszystkich tych opowieści szaleństwo ma swoje źródło w dzieciństwie lub jest dziedziczne, ale etiologia zaburzeń psychicznych wciąż pozostaje niejasna i dyskusyjna. Nawet ci, którzy nie postrzegają Marilyn jako szalonej, wierzą w tendencyjną wersję historii o DID, w której „traumy z dzieciństwa” odpowiadają za zaburzenia osobowości. Gloria Steinem, według której Monroe jest ofiarą kultury, nie przestaje postrzegać jej jako źródła własnych problemów, ale paradoksalnie wykorzystuje też małą Normę Jeane jako symbol osuwania się Marilyn w obłęd. Tak jak Summers, Steinem częściowo polega na medycznych „świadectwach” lekarza, który nigdy nie poznał Monroe: w swojej biografii z 1986 roku poświęca kilka stron wydanemu w 1963 roku popularnemu poradnikowi doktora Hugh Missildine’a *Your Inner Child of the Past*. Missildine jest popularyzatorem roli dziecięcych traum; argumentował, że „odszukanie wewnętrznego dziecka” i jego „zintegrowanie” z dorosłą osobowością pozwala zwiększyć wiarę we własne możliwości. Potrzeba „integracji” sugeruje obecność „dezintegracji” albo dysocjacji (co cofa nas do „rozszczepienia osobowości” albo DID). „Wewnętrzne dziecko” jest opisywane jako

inna osoba. Dla Steinem Monroe jest „klasycznym przykładem” takiego (metaforycznego) zaburzenia. „Wewnętrzne dziecko z przeszłości” to dosłowna wersja idei, według której tożsamość dyskretnie rezyduje w naszym wnętrzu, niczym kartezjański kapitan cielesnego okrętu, chociaż „wewnętrzne dziecko” jest raczej pasażerem na gapę, a nie pilotem, porywaczem, zamachowcem samobójcą. Przeszłość pozostaje zaszyfrowana wewnątrz Marilyn Monroe i ją zabija. A w reprezentatywnej narracji Steinem ta przeszłość ma imię: Norma Jeane. Kiedy przenośnia nabiera dosłowności, staje się śmiercionośna.

Zagubione „wewnętrzne dziecko” jest symbolem niewinności i wejścia w rolę ofiary. To nie przypadek, że Missildine wspomina o zwiększeniu wiary w siebie. Steinem konsekwentnie przedstawia Monroe jako dziecinną, niewinną ofiarę podstępnych męskich rozgrywek o władzę. Pod względem symbolicznym ta opowieść pełni jednak taką samą funkcję jak historie o analnym gwałcie w fikcyjnych biografiach, które omawialiśmy w drugim rozdziale: traktuje o skłonnych do nadużyć mężczyznach, którzy wykorzystują niewinne kobiety. Ukazuje także esencję Marilyn jako dziecka: jest bezbronną dziewczynką, która „zamieszkuje” zmysłowe ciało kobiety. Feministyczne „odczytanie” odtwarza ten sam sentymentalny mit fundamentalnej, wiecznej niewinności Marilyn; Steinem po prostu nadaje niewinności imię Normy Jeane.

Jedność, którą wymyśla Steinem, w istocie stanowi regres, od odnoszącej fenomenalne sukcesy aktorki Marilyn Monroe do niezintegrowanego „zagubionego dziecka”, Normy Jeane. Steinem uważa, że Norma Jeane powinna się „spełnić” jako: „studentka, prawniczka, artystka, matka, babcia, obrończyni zwierząt, rolnik, gospodyni domowa, sportsmenka, wybawczyni dzieci – możemy ją sobie wyobrazić w każdej z tych ról [...]. Ale Norma Jeane pozostała wystraszonym dzieckiem z przeszłości. Marilyn z kolei pozostała niegroźną półosobą, jaką powinna być każda bogini seksu”[34]. Czy zatem w roli aktorki nie można się „spełnić”?

Steinem nie dopuszcza możliwości, że Norma Jeane „spełniała się” jako Marilyn Monroe – ani że aktorka o autodestrukcyjnych skłonnościach w ogóle może się czuć spełniona – ponieważ w jej oczach spełnienie jest równoznaczne z triumfem. Skoro Monroe nie przetrwała, to nie była „spełniona”. Myśl, że spełniona osoba niekoniecznie jest wolna od sprzeczności, manipulacji, krętactw czy autodestrukcji, nie daje się pogodzić z radosną psychologią Steinem. Zwraca ona uwagę na dziecinną naturę „zarówno” Normy Jeane, jak i Marilyn („ponieważ była kobietą, zachęcano ją, by pozostała dzieckiem”[35]), więc opcja, że ktoś mógłby brać dorosłą Marilyn Monroe na poważnie, jeszcze bardziej się zaciera: skoro Norma Jeane jest dzieckiem, Steinem nie pozwala także Marilyn dorosnąć.

Być może to wygląda na obwinianie posłańca; Steinem z pewnością ma rację, gdy twierdzi, że patriarchalna kultura zachęcała Monroe do dziecinnych zachowań. Sztucznie oddzielając Normę Jeane od Marilyn, nie pozwala jednak żadnej z nich na normalność, dorosłość ani rozwinięcie skrzydeł, robiąc to w imię feminizmu. Steinem w końcu, tak samo jak Mailer, przypisuje osobisty urok Marilyn jej dziecinności, jednak to „dziecko pozbawione ojca” nie wzbudza w niej seksualnego pożądania, tylko matczyną opiekuńczość wobec „bezbronnej dziewczynki patrzącej oczami Marilyn”[36]. Relacja Steinem opiera się na takich samych stereotypach jak tekst Mailera; oboje przede wszystkim zwracają uwagę na dziecinną naturę Normy Jeane i Marilyn Monroe i reagują na nią w sposób właściwy dla swojej płci. Podobnie jak biografowie-mężczyźni, Steinem podkreśla bezbronność Monroe, a chociaż nie przedstawia jej w erotycznym świetle, traktuje Marilyn protekcjonalnie.

BEZDOMNA PRZYBŁĘDA

W pierwszych tygodniach po przyjściu na świat Marilyn Monroe została przekazana rodzinie zastępczej, państwu Bolenderom. Najwcześniejsze lata życia spędziła z nimi, z matką, z innymi rodzinami zastępczymi oraz

w sierocińcu – i tak aż do ukończenia szesnastego roku życia. To chaotyczne wychowanie stało się kolejnym symbolem „zagubienia”: nie wiedziała, gdzie jest jej miejsce. Dom symbolizuje rodzinę, historię, bezpieczeństwo; Marilyn Monroe jest postrzegana jako niebezpiecznie i boleśnie wykorzeniona dziecinna kobieta, która stale poszukuje domu i ojca (a czasami matki).

My Story zaczyna się od relacji narratorki, która wspomina o tym, jak jej matka popadła w obłęd, a ona sama, jako małe dziecko, trafiła do sierocińca. Przed załamaniem psychicznym matka Marilyn próbowała utrzymać się razem z córką, mieszkając w małym białym domku, do którego przyjęła także dwoje angielskich lokatorów. Jej najcenniejszym skarbem był biały fortepian, który kiedyś należał do gwiazdora filmowego Fredrica Marcha. Marilyn wyjaśnia, że zdołała odnaleźć ten instrument, gdy sama została gwiazdą, i stał w jej mieszkaniu podczas pisania autobiografii. Narratorka następnie tłumaczy: „tylko od czasu do czasu wracałam do sierocińca [...] mieszkałam z dziewięcioma różnymi rodzinami zastępczymi, zanim w świetle prawa przestałam być sierotą”[37]. W dzieciństwie marzyła nie o miłości, ale o tym, by inni ją podziwiali i by mogła nosić coś innego niż bezbarwny mundurek z sierocińca.

Znaczenie domu i jego utrata jest ważnym elementem historii Kopciuszka, dlatego *Norma Jeane* Guilesa zaczyna się nie od narodzin Marilyn, ale od zakupu jej pierwszego domu, w którym ostatecznie także umarła. W ten sposób Guiles już w pierwszym zdaniu czyni dom symbolem samotności, dzieciństwa i śmierci: „W lutym 1962 roku, w wieku trzydziestu pięciu lat, Marilyn Monroe przeprowadziła się do swojego pierwszego całkowicie własnego domu”[38]. Steinem również używa domu jako wyznacznika autentycznej tożsamości („Jedną z przyczyn, dla których często nie przywiązywała wagi do swojego bezpieczeństwa, była chęć Normy Jeane do odtwarzania «domowego» klimatu, poprzez traktowanie siebie w taki sposób, w jaki traktowali ją inni”[39]). Marilyn Monroe częściowo symbolizuje współczesną

zwichrowaną tożsamość. Potwierdza nasze przekonanie, że „rozbite domy” rodzą rozbitych ludzi.

W *My Story* czytamy, że kiedy matka Marilyn trafiła do szpitala, jej najlepsza przyjaciółka, Grace McKee, została prawną opiekunką dziewczynki; większość biografów twierdzi jednak, że Monroe przeszła pod kuratelę miasta Los Angeles. Z pewnością przebywała w więcej niż jednym domu zastępczym, ale poszczególne biografie podają różną ich liczbę: Zolotow wskazuje na co najmniej sześć, chociaż nie jest precyzyjny; Guiles donosi, że „mieszkała z trzema rodzinami zastępczymi, zanim wprowadziła się do Goddardów”; Summers doliczył się dwunastu rodzin; Spoto utrzymuje, że te liczby są przesadzone i ogranicza się do „dwóch albo trzech”; Leaming w ogóle nie kłopocze się liczbami, tylko stwierdza, że dziecko „przechodziło z jednego ponurego domu do kolejnego”[40]. Spoto cytuje bliskiego przyjaciela Monroe, Sidneya Skolskiego, który znał ją przez wiele lat, i twierdzi, że sama wykreowała historię swojego dzieciństwa:

> Trudno mi powiedzieć, ile jest prawdy w jej opowieściach o smutnym dzieciństwie – wyznał Sidney wiele lat później w rzadkim przystępie szczerości – lecz wiadomo, że niezupełnie była takim biednym, porzuconym dzieckiem, za jakie się podawała. Kiedy spotkałem ją po raz pierwszy, wydawało mi się, że słyszałem, iż mieszkała w trzech rodzinach zastępczych. Z biegiem lat zrobiło się ich pięć, osiem, dziesięć, ponieważ wiedziała, że te historie dobrze się sprzedają. [41]

Wszyscy są zgodni, że 13 września 1935 roku dziewięcioletnią Marilyn umieszczono w sierocińcu: według niektórych relacji spędziła tam dziewięć miesięcy, według innych – dwa lata. Długość pobytu ma mniejsze znaczenie niż jego warunki. Kronikarzy znacznie bardziej od pytania „Ile ich było?” interesuje kwestia „Jak bardzo źle się tam czuła?”. Im niżej zaczynasz, tym bardziej imponująca jest twoja wspinaczka na szczyt – i tym dotkliwszy późniejszy upadek, tym boleśniejsza strata.

Według większości biografii wierzgającą Marilyn siłą wciągnięto do budynku sierocińca przy wtórze krzyków: „Nie jestem sierotą”, a gdy dziewczynka myła naczynia i wyglądała przez okno na parking przed wytwórnią RKO Pictures, marzyła o zostaniu gwiazdą filmową. Wspomina o tym w ostatnim wywiadzie dla „Life” w sierpniu 1962 roku, wyjaśniając, że opowiadała swoim przybranym dzieciom o pracy w sierocińcu: „Mówiłam im na przykład, że zarabiałam pięć centów na miesiąc i musiałam myć sto talerzy, a dzieci wykrzykiwały: «Aż sto!»”. Bajkowa narracja jest tutaj wyraźnie widoczna: oto magiczne zadanie umycia stu talerzy, których nigdy nie ubywa.

Za sprawą takich stereotypowych elementów opowieść zostaje naznaczona niezmiennymi interpretacyjnymi schematami oraz poczuciem nieuchronności. Guiles pisze:

> Zarówno jej pragnienie miłości, jak i lęk przed nim miały źródło w dwudziestu jeden miesiącach, jakie Norma Jeane spędziła za murami sierocińca w Los Angeles. Kiedy wreszcie się stamtąd wyzwoliła, kilka tygodni po jedenastych urodzinach, jej dalsze życie potoczyło się według wcześniej ustalonego schematu, polegającego na stałym poszukiwaniu czułości i okazjonalnym wzbranianiu się przed nią.[42]

Nacisk na bezdomność pełni tę samą funkcję co motyw szaleństwa – ma zapowiadać nieunikniony bieg wydarzeń. „Bezdomność” Monroe nie jest tylko jej początkiem, lecz także końcem: gdy nie uda jej się stworzyć domu, gdy jej małżeństwa dobiegną końca i zamiast zostać matką, będzie tylko samotną rozwódką, umrze w pustym domu, który porównuje się do jej pustego łona. Historia zatoczy koło.

MOLESTOWANIE W DZIECIŃSTWIE

W dorosłym życiu Marilyn Monroe opowiadała wielu osobom, że jako dziecko była molestowana seksualnie albo zgwałcona: biografowie wymieniają niezliczonych świadków, którzy twierdzą, że usłyszeli o tym z jej ust. Opowieści te traktują z ogromną dozą sceptycyzmu, a nawet

sarkazmu autorzy, którzy w innych miejscach rozpływają się nad seksualnym powabem Monroe.

Summers dość niechętnie wyjawia, że twierdzenie Monroe, iż była molestowana w dzieciństwie, od samego początku spotykało się z drwinami otaczających ją potężnych mężczyzn:

> Po raz pierwszy temat pojawił się w 1947 roku. Norma Jeane opowiedziała swą historię Lloydowi Shearerowi, który robił z nią wywiad na życzenie agencji reklamowej Twentieth Century Fox. Shearer nie kupił tej opowieści rodem z horroru. „Wyznała mi w czasie lunchu, że została zgwałcona przez jednego ze swoich prawnych opiekunów, potem przez policjanta, a na koniec przez jakiegoś marynarza. Sprawia wrażenie osoby, która żyje w świecie fantazji, uwikłana we własne urojenia i obsesje seksualne". Shearer był nastawiony bardzo sceptycznie i postanowił w ogóle nie pisać o Marilyn.[43]

Summers podziela jego sceptycyzm; za każdym razem, gdy powraca temat molestowania lub wykorzystywania Monroe, oskarża ją, że „żyje w świecie fantazji". Jednocześnie większość opowieści o jej seksualnym nienasyceniu traktuje jako fakt. W historiach dotyczących Marilyn i seksu granica między fantazją a faktem się zaciera, zupełnie inaczej niż w przypadku opowieści o molestowaniu. Współczesna angloamerykańska kultura ma obsesję na punkcie uprawiania seksu z dziećmi, a jej podejście, choć oparte na poczuciu wyższości, ma w sobie także coś lubieżnego. Jest to z pewnością atrakcyjny wątek, ponieważ pozwala w jednoznaczny sposób ulokować winę i niewinność. W apokryfach dotyczących Monroe poczucie winy – głównie w sferze seksu, ale również w sferach etycznej, moralnej, legalnej i politycznej – jest wyjątkowo wyraźnie widoczne w postawach biografów w kwestii gwałtu, którego ofiarą Marilyn miała paść w dzieciństwie.

Opowieść o gwałcie determinuje tożsamość Monroe i jej charakter. Kłamie czy jest ofiarą?

Podejście do dziecięcych traum Marilyn pokazuje, że jej wizerunek został bezpowrotnie określony. To smutne, ale wcale niezaskakujące, że

niewielu mężczyzn było (i nadal jest) skłonnych uwierzyć, że kobieta, którą uznają za „boginię”, mogła paść ofiarą seksualnej napaści jako dziecko lub osoba dorosła. Nawet Spoto, jeden z jej najwrażliwszych biografów, wspomina o dwóch przyjaciółkach, którym Norma Jeane powiedziała, że jej trzynastoletni kuzyn „wykorzystał ją seksualnie”, gdy jeszcze nie miała dwunastu lat. Spoto akceptuje tę opowieść, ale uważa ją raczej za zabawną i opisuje kuzyna jedynie jako „natarczywego”[44]. Sarkastyczne podejście autorów nie musi oznaczać, że się mylą, lecz warto zwrócić uwagę na selektywność ich relacji. Biografowie przenoszą na Monroe kulturowe postawy dotyczące seksu, zmieniając ją w syrenę, która sama również fantazjuje (o sobie, tak jak oni o niej fantazjują). Te opowieści utrzymują seksualność Monroe w bezpiecznej krainie fantazji, chroniąc ją i nas przed rzeczywistością, w której seks często bywa brutalny, a pożądanie nie zawsze wolne jest od strachu. Te opowieści czynią seksualność Monroe „niewinną”, zarzucając jej samej zbytnią atrakcyjność oraz kłamstwo, stawiając ją w sytuacji bez wyjścia. Podtrzymują także przeświadczenie, że seks z Marilyn zawsze będzie niewinny.

Według najczęściej przywoływanej historii Marilyn w dzieciństwie została zgwałcona przez dorosłego mężczyznę w rodzinie zastępczej. Takie stwierdzenie po raz pierwszy pojawiło się w książce *My Story*, gdzie czytamy, że w wieku ośmiu lat Monroe „dowiedziała się, czym jest seks”, od jednego z pensjonariuszy, „pana Kimmela”, który zamknął drzwi, objął ją i „szeptał jej do ucha, żeby była grzeczną dziewczynką”. Narratorka opowiada, że dziecko pobiegło potem do swojej matki zastępczej, żeby opowiedzieć jej, „co zrobił pan Kimmel”, chociaż pozostaje niejasne, do czego właściwie doszło. Kobieta policzkuje dziewczynkę za opowiadanie kłamstw, a pan Kimmel, jakby tego było mało, próbuje kupić jej milczenie, rzucając w twarz pięciocentową monetę.

Ta opowieść wywołuje ogromne emocje wśród autorów apokryfów. W 1960 roku Zolotow przedstawia przypadek molestowania przez

mężczyznę w rodzinie zastępczej jako fakt, powtarzając relację z *My Story* bez większych zmian. Guiles, zarówno w pierwotnej (1969), jak i poprawionej (1984) wersji biografii zapewnia jednak, że opowieść o molestowaniu (w której „pewien starzec próbuje czegoś podobnego do gwałtu") to stuprocentowa fabrykacja: „W ten wymysł uwierzyło kilkoro jej przyszłych biografów, ale wiele wskazuje na to, że do niczego takiego nie doszło. Przede wszystkim Norma Jeane nigdy nie mieszkała w pensjonacie" – triumfalnie podsumowuje Guiles.[45]

Następnie przedstawia kolejną opowieść, która „mogła stanowić źródło historii o gwałcie": kiedy Marilyn miała czternaście lat, jej zastępczy ojciec „Doc" Goddard wszedł po pijaku do pokoju dziewczyny i „obdarzył ją tak zwanym francuskim pocałunkiem". Goddard później miał wyrzuty sumienia („przez kilka dni był zmieszany i skruszony"), ale dla Guilesa obcisłe sweterki Monroe, szminka i „skłonność do flirtu" są dowodem na to, że „prowokowała taką właśnie reakcję", nie spodziewała się jedynie, że skłoni do niej swojego zastępczego ojca. Według niego „to nic dziwnego, że kiedy opowiadała tę historię Hechtowi, zastąpiła ukochanego Doca anonimowym obleśnym starcem, który dał jej pięciocentówkę, aby ją uciszyć"[46]. Czy uznamy to za dziwne, czy też nie, zależy od naszego punktu widzenia.

Guiles nie podaje konkretnych źródeł cytatów zamieszczanych w swojej książce, ale w podziękowaniach wspomina o wywiadach z Erwinem Goddardem, od którego zapewne pochodzi ta opowieść i którego trudno uznać za bezstronnego świadka. Przekonanie, że zaczepiana dziewczynka „prowokuje" taką reakcję, jest tak nikczemne, że nie wymaga komentarza, może poza stwierdzeniem, że pozostaje dosyć rozpowszechnione. Guiles nie tylko zakłada, że wspomniany mężczyzna jest godny zaufania (chociaż z pewnością zastępczy ojciec miał wystarczająco dużo powodów, by się wybielić w swojej opowieści), lecz uznaje zarówno małą „Normę Jeane", jak i dorosłą „Marilyn" za niewiarygodną i zdezorientowaną.

W połowie lat osiemdziesiątych pojawiły się dwie biografie, które z jeszcze większą podejrzliwością traktują historię o gwałcie w dzieciństwie i uznają Monroe nie tyle za zdezorientowaną, ile za zakłamaną: Summers i Rollyson zgodnie odrzucają wersję Marilyn. Summers w 1985 roku stwierdza drwiącym tonem:

> [W 1962 roku] Marilyn nadal roztrząsała szczegóły tej historii. Czy była to prawda, czy wytwór chorej wyobraźni, obliczony na wzbudzenie współczucia? [...] Doktor Ralph Greenson, psychiatra i przyjaciel Marilyn w ostatnich latach jej życia, przyznał, że jego pacjentka „miała straszne dzieciństwo". Wspomina zarazem o „urojonych prześladowaniach, których ofiarą padała".[47]

Stawiając retoryczne pytania, Summers wyklucza możliwość, że opowieść Marilyn jest w pełni zgodna z prawdą, chociaż kategorycznie jej nie odrzuca. Czyni to dopiero Rollyson, który wprost nazywa całą historię „fabrykacją"[48].

Książka Steinem ukazała się w tym samym roku co biografia Rollysona i jako pierwsza spróbowała umieścić opowieść o gwałcie w szerszym historycznym kontekście lekceważenia, sprzeciwu albo kpin, z jakimi spotykają się relacje zgwałconych kobiet w patriarchalnym społeczeństwie. Ale według interpretacji Steinem feminizm i sceptycyzm wydają się wzajemnie wykluczać, dlatego aby wzmocnić pozycję Monroe, autorka odrzuca możliwość, że historia mogła zostać wymyślona.

> Ze wszystkich historii o dzieciństwie Marilyn jej opowieść o gwałcie, którego ofiarą padła w wieku ośmiu lat ze strony starszego lokatora, spotkała się z największym niedowierzaniem. Skrupulatny badacz Guiles odrzucił tę relację, ponieważ wśród rodzin zastępczych, u których wychowywała się Norma Jeane, nie udało mu się znaleźć takiej, która prowadziła pensjonat. Z drugiej strony w wywiadach akceptował fakt, że mąż ciotki Grace, Doc Goddard, kiedyś wparował do pokoju nastoletniej Normy Jeane i przeraził ją, siadając na jej łóżku i obdarowując ją „francuskim pocałunkiem". [...] Ani Guiles, ani inni biografowie nie dopuszczają możliwości, że mogło chodzić o Anglika, chociaż on i jego żona byli lokatorami białego bungalowu, gdy Norma miała osiem lat. W wielu

przypadkach tendencja do powątpiewania w słowa Marilyn wiąże się z zapewnieniami Jima Dougherty'ego, że jego szesnastoletnia żona była dziewicą, a zatem nie mogła zostać zgwałcona. Norman Mailer stwierdza wprost, że jej dziewictwo w dniu ślubu wyklucza prawdziwość opowieści o gwałcie. Najwyraźniej nie zna statystyk, które pokazują, że wiele gwałtów, zwłaszcza w przypadku małych dzieci, ma postać molestowania oralnego i innych form seksualnego upokorzenia, a nie pełnego stosunku. Dougherty i Mailer polegają zatem wyłącznie na własnych wyobrażeniach, jak powinien wyglądać gwałt.[49]

Steinem oczywiście ma rację, gdy stwierdza, że na interpretację Mailera mają wpływ jego uprzedzenia (łagodzi już i tak eufemistyczny „francuski pocałunek" u Guilesa, zmieniając go w „obłapienie")[50], ale nie zauważa, że na jej interpretację również mają wpływ przekonania – w tym wypadku przeświadczenie, że skoro w naszej kulturze zazwyczaj nie wierzy się kobietom opowiadającym o doznanym gwałcie, powinniśmy się temu sprzeciwiać, zawsze wierząc im na słowo. Może mieć rację z etycznego, ale nie z logicznego punktu widzenia: to, że wspomniani komentatorzy są uprzedzeni, nie oznacza, że się mylili, a fakt, że Monroe nie dowierzano, opierając się na fałszywych przesłankach, nie oznacza, że mówiła prawdę.

Według Spoto opowieść o panie Kimmelu nie pojawia się w rękopisie *My Story* Hechta, co sugeruje, że została dodana później przez kogoś innego niż Monroe. Spoto, opisując dzieciństwo Monroe, wspomina o dwóch przypadkach molestowania: o historii z udziałem Doca Goddarda oraz incydencie z „natarczywym" trzynastoletnim kuzynem. [51] O dziwo, w tej części książki w ogóle nie odnosi się do kwestii gwałtu rzekomo dokonanego przez lokatora, ale później, gdy dociera do 1954 roku i tworzenia *My Story*, wspomina o omawianym tam „gwałcie w dzieciństwie", nie zwracając uwagi na to, że historia nie pojawia się w jego własnej relacji z młodzieńczych lat życia Monroe. Powtarza opowieść o Goddardzie, ale w odróżnieniu od Guilesa nie usprawiedliwia jego postępowania, nazywając je „szczególnie przykrym incydentem". Jego źródłem jest pierwszy mąż Marilyn, Jim Dougherty, który twierdził, że nie był to tylko pocałunek, a Goddard „próbował ją

zgwałcić”. Spoto dodaje, że to doświadczenie „wzbudziło strach i odrazę, szczególnie u tak wrażliwej, pozbawionej ojca dziewczynki”[52]. Chociaż Spoto nie usprawiedliwia tego ataku w patriarchalnym stylu poprzednich biografów, sugeruje, że cierpienie Normy Jeane wiązało się z brakiem ojca, zupełnie jakby jego obecność miała uczynić ten incydent mniej niepokojącym i odrażającym.

Pomimo deklaracji Guilesa, że opowieść o gwałcie została na pewno wymyślona, ponieważ Monroe nigdy nie mieszkała w pensjonacie, faktem jest, że Gladys kupiła niewielki dom dla siebie i córki, a żeby pokryć wydatki, wynajmowała większą część angielskiej parze, pracującej w branży filmowej: oto „potencjalny Anglik”, którego, jak donosi Steinem, w 1986 roku wciąż ignorowali biografowie. Wolfe podąża tym tropem w 1998 roku i oskarża Anglika o zgwałcenie ośmioletniej Marilyn. Ufa relacji Monroe (która jest „jedynym wiarygodnym źródłem w kwestii tego wydarzenia”), ale potem ujawnia, że zaczerpnął tę „wiarygodną” relację z książki *My Story*, którą mylnie określa jako „wywiad z Benem Hechtem z 1953 roku”. Wolfe zatem zatacza koło i powraca do relacji Zolotowa z 1960 roku i problemu łatwowiernego czytelnika, który wierzy w prawdziwość *My Story*, ignorując ustalenia Spoto, który wykazał, że opowieść o gwałcie nie pojawiła się w rękopisie Hechta.[53]

Wolfe tłumaczy, że Anglik, który mieszkał z Gladys i jej córką, nazywał się Murray Kinnell i był aktorem charakterystycznym. Wolfe zamieszcza jego zdjęcie, opatrzone złowieszczym podpisem „Aktor Murray Kinnell. Lokator w domu Gladys, gdy Norma Jeane była molestowana”. W moim wydaniu *My Story* lokator nosi nazwisko „Kimmel”; Wolfe, pisząc o gwałcie, argumentuje, że podane na kartach *My Story* nazwisko „*Kimmell* [*sic!*] to tylko kamuflaż dla Kinnella, a określając swoją matkę mianem ciotki albo matki zastępczej, Marilyn chroniła Gladys”[54]. Wydaje się, że zagadka została rozwiązana, wtrąca się jednak Spoto, według którego Anglikiem mieszkającym z Gladys i jej córką był George Atkinson, aktor, który od

czasu do czasu grywał w filmach George’a Arlissa (Guiles nie podaje nazwiska Anglika, ale wspomina, że współpracował z Arlissem).[55]

Do 1998 roku opowieść o gwałcie została powszechnie przyjęta, w dużej mierze za sprawą stopniowego, acz niechętnego godzenia się naszej kultury z tym, jak często podobne historie okazują się prawdziwe, oraz dzięki Steinem, która umiejscowiła relację Marilyn w tym kontekście. Być może zaakceptowano ją także z mniej satysfakcjonujących powodów: została uznana za „fakt” ze względu na częste powtarzanie. Nasze zaznajomienie z tą opowieścią i innymi podobnymi do niej uczyniło z nich część „kanonu”. W relacji Leaming z 1998 roku mamy już do czynienia z więcej niż jednym gwałtem: „Przed ukończeniem dwunastego roku życia Norma Jeane była molestowana w co najmniej dwóch rodzinach zastępczych, a zapewne było więcej takich przypadków”[56]. Ostateczną „prawdę” ustala się wyłącznie na podstawie uprzedzeń: albo ktoś wierzy Monroe – czyli ofierze – albo nie. Ponownie dostrzegamy płynne przechodzenie pomiędzy przenośnią a dosłownością: gdzie powinniśmy ulokować winę i niewinność? Apokryficzne teksty o Marilyn stale poruszają się pomiędzy tymi dwiema sferami, czyniąc je równoważnymi elementami narracji i przy okazji nadając im seksualny charakter.

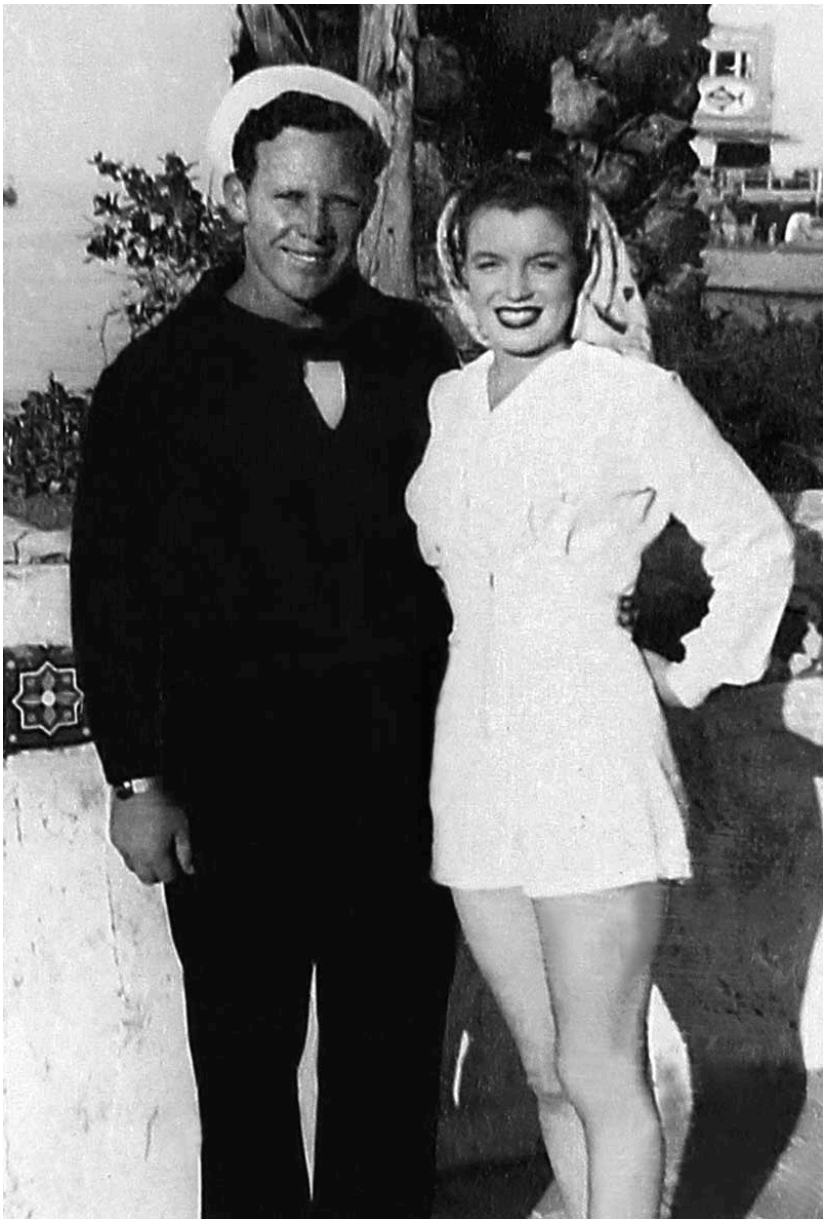
Ani Mailer, ani Steinem, ani Wolfe nie wspominają o pochodzącej z 1979 roku relacji Leny Pepitone, która przez kilka lat pracowała dla Monroe jako pokojówka oraz szwaczka i donosiła, że według Monroe jej „zastępczy ojciec” zgwałcił ją, gdy mieszkała z Goddardami, na skutek czego zaszła w ciążę i urodziła dziecko, które odebrała jej Grace McKee Goddard.[57] Summers, który krytykuje tendencję Monroe do przesady i fantazjowania, a sam traktuje opowieść o gwałcie z sarkazmem, poświęca stronę książki na analizę relacji tych osób, które, podobnie jak Pepitone, utrzymują, że Marilyn opowiadała im o dziecku, które oddała do adopcji jako nastolatka. Po całostronicowej analizie i cytatach „świadków” Summers odrzuca tę wersję wydarzeń: „Opowieść o dziecku mogła więc być jedynie wytworem wyobraźni kobiety, która

boi się, że nigdy nie zostanie matką”[58]. Summers twierdzi, że nie wierzy w te historie, ale przyznaje to dopiero po poświęceniu sporego kawałka książki na omówienie sensacyjnych detali, podobnie jak Mailer, który przez wiele stron rozpisuje się o rozmaitych seksualnych fantazjach, by na koniec oznajmić, że nie ma na ich poparcie ani grama dowodu. Paralipsa może być stosowana w skali całych fabuł: autor zatapia się w opowieści, którą następnie odrzuca (jak się przekonamy w rozdziale szóstym, taką samą strategię Summers stosuje, rozważając kwestię, czy Monroe została zamordowana).

Ani jeden z biografów, cytując inne sprzeczne relacje i krytykując ich niedokładność oraz schlebianie domysłom, nie przyznaje uczciwie, że po prostu nie wiemy, co się wydarzyło, a jedną z przyczyn naszych wątpliwości jest mnogość konkurencyjnych wersji, które opierają się na przekonaniach autorów – dotyczących Marilyn Monroe, seksu czy wiarygodności męskich źródeł.

MAŁA PANNA MŁODA

19 czerwca 1942 roku, niecałe trzy tygodnie po szesnastych urodzinach, Monroe wyszła za mąż za Jamesa Dougherty’ego, swojego dwudziestojednoletniego sąsiada z Van Nuys w Kalifornii. Wśród biografów nie ma zgodności, czy została przymuszona do małżeństwa, a większość komentarzy przesyconych jest motywem winy: kto był odpowiedzialny za tak „przedwczesny” ślub? Czyżby wyrachowana, dominująca Grace McKee Goddard? A może intrygantka i oportunistka Norma Jeane? Co więcej, co spowodowało rychły rozpad małżeństwa? Niektórzy winią młodość i brak doświadczenia, inni – utajoną zawodową ambicję Monroe, a nieliczni – oczekiwania Dougherty’ego wobec żony (które oczywiście nie miały nic wspólnego z jej karierą), jednocześnie uznając je za zrozumiałe u typowego mężczyzny w 1942 roku. Zawodowa ambicja Monroe najwyraźniej jest już trudniejsza do pojęcia.



Ślub Normy Jeane Mortenson i Jamesa Daugherty’ego, 19 czerwca 1942.

Autorzy większości opowieści o pierwszym małżeństwie Monroe starają się diagnozować jej podejście do spraw seksu, jakby to mogło wyjaśnić późniejsze erotyczne nastroje i odczucia. Według Guilesa Norma Jeane wyszła za mąż, aby zrobić przyjemność swojemu prawnemu opiekunowi i ponieważ Dougherty ją „zauroczył”; chociaż była dziewicą w chwili ślubu, mąż obficie ją w tej dziedzinie „obdarował” (to z nim rozmawiał Guiles i to on zapewne jest źródłem

tego twierdzenia): Dougherty „miał wrodzony talent do seksu. Znał wszystkie zakręty na tej drodze. Nauczył ją, że seks jest darem, a gdy byli razem, składali sobie nawzajem u stóp oszałamiające bogactwa”[59]. Jak donosi Guiles, dla Marilyn seks okazał się „równie naturalny jak obranie banana”[60].

Mailer proponuje chyba najgłupsze wytłumaczenie małżeństwa Monroe, ale również odnoszące się do seksu: dokuczliwe bóle menstruacyjne, z którymi Marilyn musiała się zmagać, odkąd zaczęła miesiączkować. Mailer przyznaje, że były „straszliwe” i „nie do zniesienia”, ale (mylnie) sugeruje, że skurcze menstrualne są oznaką seksualnej żądzy.[61] Co się zaś tyczy powodów, dla których Jim Dougherty poślubił piętnastoletnią dziewczynę, Mailer nie ma kłopotów z ich zrozumieniem: „Pamiętajmy jednak, że mówimy tu o *Marilyn*”. Według Mailera Dougherty był „beznadziejnie omotany przez niesamowity seksualizm” Monroe.[62] Mailer z kolei różni się od Guilesa w kwestii tego, jak bardzo Norma Jeane lubiła seks, stwierdzając autorytatywnie, że „po latach mówiono w Hollywood”, że „bywała określana [...] jako oziębła”[63].

Summers proponuje opartą na plotkach opowieść, według której Monroe twierdziła, że nie lubiła seksu z Doughertym, a on chciał ją namówić na dziecko, co wywołało u niej stanowczą reakcję: „A mnie na myśl o posiadaniu dziecka włosy stawały dęba na głowie. Widziałam to dziecko jako samą siebie, nowe wcielenie Normy Jeane w sierocińcu”. Dougherty zaprzeczał jej słowom w obu przypadkach, utrzymując, że „uwielbiała się kochać. Seks był dla niej czymś naturalnym, jak zjedzenie rano śniadania”, a poza tym pragnęła mieć dziecko, tylko on przekonał ją, że to byłby błąd. Autorzy najważniejszych biografii uznają, że Monroe ogromnie chciała zostać matką, przynajmniej w czasie małżeństwa z Millerem, ale według innych relacji bez skrupułów dokonała licznych aborcji, by chronić karierę. Tylko u Summersa, który postanawia połączyć obie wersje, Marilyn rozpaczliwie pragnie macierzyństwa i poddaje się co najmniej czternastu aborcjom. To

pokazuje, że „nawet ta strona osobowości Marilyn była u swego źródła żałośnie zagmatwana”[64].

Spoto w nieco uczciwszy sposób traktuje opowieści Monroe o jej pierwszym małżeństwie, cytując nie *My Story* (na której opiera się Mailer, mimo że sam kwestionował jej wiarygodność), ale wywiad prasowy, którego Monroe udzieliła znacznie później: „Grace McKee zaaranżowała to małżeństwo. [...] Nigdy nie miałam wyboru. Cóż więcej można powiedzieć. Oni nie mogli mnie utrzymywać i musieli coś wymyślić. Więc wyszłam za mąż [...]. Nic z tego nie wyszło, tak samo jak nie udało się małżeństwo Jean Harlow. Chyba obie byłyśmy za młode”[65]. Spoto zauważa, że Dougherty często „mówił z zachwytem” o ich życiu intymnym, ale późniejsze opinie Monroe brzmiały inaczej; podkreślała swoje zagubienie i niezadowolenie, stwierdzając: „Po jakimś czasie małżeństwo stało mi się obojętne”[66].

Spoto widzi we wszystkich nieudanych małżeństwach Monroe bezskuteczne poszukiwanie zastępczego ojca i zauważa, że „nie mając poczucia bezpieczeństwa w małżeństwie z tatuśkiem, Norma Jeane szybko zrozumiała, że w decydującej dziedzinie jej związek z tym mężczyzną powieli znany wzór: znów czuła się niepotrzebna”[67]. Inaczej jest w przypadku napisanej pięć lat później relacji Oates: nadając Dougherty’emu fikcyjne nazwisko Bucky’ego Glazera, Oates sugeruje, że Monroe jednocześnie odkryła zastępczego ojca i własną cielesność: „Nazywała go Tatą. Czasami stawał się Dużym Tatą, dumnym posiadaczem Wielkiego Interesu. Ona przeobrażała się w Maleńką, czasem w Laleczkę, dumną posiadaczkę Małej Dziurki. Zachowała dziewictwo dla męża, bez wątpienia. Także to Buck uważał za powód do dumy. Znakomicie do siebie pasowali! «Jakbyśmy to wynaleźli, Maleńka.» [...] Uwielbiała, kiedy Bucky kochał się z nią krzepko i energicznie”[68]. Oto dwie (przeciwstawne) wersje seksualności Monroe, w których przybiera postać dziewicy albo dziwki.

Jest postrzegana nie tylko jako pełna sprzeczności, ale jako wahadło kołyszące się między skrajnościami. Według słów Monroe, które Spoto

cytuje: „cóż więcej można powiedzieć”. To jednak nie powstrzymuje pisarzy przed zanurzaniem się we własne fantazje dotyczące seksu Marilyn. Zawartość tych przeczących sobie relacji (czy była oziębła, czy raczej to uwielbiała) nie jest tak odmienna, jak można by się spodziewać: łączy je wiara w jej przesadne i skrajne zachowania. Nikt nie bierze pod uwagę, że Marilyn Monroe mogła lubić seks w takim samym stopniu jak każdy, ciesząc się nim, gdy sprawiał jej przyjemność, ale ignorując go, gdy było wręcz przeciwnie. Według biografów musiała nurzać się w przesadzie, nienormalności i patologii, a jej podejście do seksu ją definiowało.

W 1944 roku, po dwóch latach małżeństwa, Jim Dougherty, który wstąpił do marynarki handlowej, popłynął na wojnę na Pacyfik. Monroe zamieszkała z jego rodziną i zatrudniła się w fabryce lotniczej. W tym samym roku wojskowy wydział filmowy wysłał do fabryki ekipę fotografów, którzy mieli zrobić zdjęcia kobietom wspierającym działania wojenne „na domowym froncie”. Jeden z fotografów, David Conover, szybko wypatrzył Monroe i w ciągu następnych tygodni kilkakrotnie prosił ją o pozowanie, a potem wrócił do fabryki latem 1945 roku, by zrobić kolejne zdjęcia. Drugiego sierpnia 1945 roku Monroe zgłosiła się i została przyjęta do agencji modelek Blue Book prowadzonej przez Emmeline Snively, która udzieliła jej lekcji chodzenia, ubierania się, robienia makijażu i dbania o siebie oraz zaproponowała rozjaśnienie włosów, ponieważ „blondynka [...] może być fotografowana w każdym stroju i każdym świetle”[69]. Spoto donosi, że do wiosny 1946 roku „Norma Jeane Dougherty” (czasami podpisywana jako „Jean Norman”) pojawiła się na trzydziestu trzech okładkach czasopism dla panów.

Pod koniec 1945 roku, zanim Dougherty wrócił z Pacyfiku, Monroe poznała fotografa Andrégo de Dienesa, który zrobił jedne z najsłynniejszych zdjęć „Normy Jeane” (wliczając to, które „Life” zamieściło po śmierci Monroe, a także omawiane wcześniej zdjęcie w spodniach khaki). Wszystkie trzy główne biografie są zgodne, że mieli

romans (rzekoma seksualna rozwiązłość Monroe w pierwszych latach jej kariery modelki i w okresie, gdy starała się zostać aktorką, stanowi temat licznych rozważań, czemu przyjrzymy się w rozdziale czwartym). W tym samym czasie jej matka, Gladys, została zwolniona ze szpitala i przekazana pod opiekę córki, która zajmowała się nią przez kilka miesięcy. W lipcu 1946 roku Monroe wzięła udział w zdjęciach próbnych w studiu 20th Century Fox i podpisała standardowy kontrakt. Ben Lyon, który zajmował się doborem obsady, powiedział, że powinna zmienić nazwisko, więc 24 sierpnia 1946 roku sygnowała kontrakt już jako Marilyn Monroe. Trzynastego września 1946 roku, w wieku dwudziestu lat, rozwiodła się z Jimem Doughertym, a jako że Gladys tymczasem wróciła do szpitala psychiatrycznego, Marilyn była wolna i mogła rozpocząć „nowe życie".

„KONIEC" NORMY JEAN

W *My Story* rozwód z Jimem Doughertym sygnalizuje „koniec" Normy Jean: „To koniec mojej historii Normy Jean. Jim i ja się rozwiedliśmy. A ja zamieszkałam sama w wynajętym pokoju w Hollywood. Miałam dziewiętnaście lat i chciałam się dowiedzieć, kim jestem"[70]. Norma Jean żyje jednak dalej nawet w tym wczesnym wcieleniu mitu: „wciąż noszę w sercu to smutne, zgorzkniałe dziecko, które zbyt szybko dorosło. Pomimo otaczającego mnie sukcesu nadal spoglądam na świat jego wystraszonymi oczami. Ono powtarza: «Nigdy nie żyłam, nigdy nie kochałam», a ja często czuję się zagubiona i mam wrażenie, że to moje słowa"[71].

W „historii Normy Jeane" przeszłość nie tylko wpływa na tożsamość, ale ją definiuje: „zagubiona" i prawie martwa („Nigdy nie żyłam") Norma Jean to jej jedyne oblicze. Dlatego na końcu tego fragmentu rozszczepienie pomiędzy „obiema kobietami" staje się dosłowne: „czuję się zagubiona i mam wrażenie, że to moje słowa", ale może nas to zaskoczyć tylko wtedy, gdy traktujemy dosłownie metaforę o stawaniu się inną osobą wraz z dorastaniem lub rozwojem. Tak naprawdę Norma

pozostała tą samą osobą, po prostu się zmieniła. Mylący jest tylko język, nie sama idea. Jednak dla osoby z zewnątrz zmiana jej wyglądu ma tak dramatyczny charakter, że musi się z nią wiązać także wewnętrzna przemiana. Wraz z rozwojem biograficznej narracji to dosłowne podejście okrzepło, tworząc historię oszołomionej, zagubionej, a nawet rozszczepionej osobowości.

„Marilyn Monroe" z definicji nie jest pełną osobą, częściowo dlatego, że bezustannie przedstawia się ją jako wytwór zewnętrznych nacisków, a nie jako „naturalną" ekspresję jakiejś trwałej tożsamości. Większość ludzi rozwija się mimo wszystko zarówno pod wpływem zewnętrznych sił, jak i wewnętrznych pragnień: wzajemne oddziaływanie tych obu sfer czyni nas tym, kim jesteśmy. To, co w przypadku każdej innej historii mogłoby zostać uznane za ewolucję, u Marilyn Monroe po fakcie postrzegane jest z nieufnością, ponieważ podejrzliwie podchodzimy do kobiety, którą się „stała". Z tego powodu Summers, w odpowiedzi na wyznanie zawarte w *My Story* („Często czuję się zagubiona i mam wrażenie, że to moje słowa"), stwierdza, że to nie przenośnia, ale prawda: „jej rozterka była prawdziwa. Jak twierdzą jej ówcześni psychiatrzy, a także ci, którzy zajmowali się przypadkiem Marilyn Monroe jedynie teoretycznie, Norma Jeane przestała istnieć w chwili, gdy pani Dougherty została aktorką"[72]. Ale czy trzeba psychiatry, specjalisty albo amatora, aby odkryć, że Norma Jeane tak naprawdę nie umarła, gdy wymyślono Marilyn Monroe?

Chociaż biografowie upierają się, że ta „druga tożsamość" jest sztuczna, jednocześnie nazywają ją naturalną. Tak samo jak Holly Golighty w *Śniadaniu u Tiffany'ego* jest „prawdziwą oszustką", ponieważ „szczerze wierzy we wszystkie te oszustwa" (to podobieństwo nie jest przypadkiem: Truman Capote, który poznał Monroe w Nowym Jorku, wzorował się na niej, tworząc postać Holly, a George Axelrod, który napisał scenariusz filmowej adaptacji noweli, jest autorem scenariusza *Słomianego wdowca* oraz *Will Success Spoil Rock Hunter?*, satyrycznej sztuki opowiadającej o Monroe). Idea, że ta „nowa

tożsamość”, zwana Marilyn Monroe, jest sztuczna, a zarazem autentyczna, stanowi centralny, paradoksalny motyw opowieści dotyczących stworzenia tej postaci.

Biografowie raz za razem komentują, jak bardzo „sztuczne” było to nowe wcielenie, lecz jednocześnie upierają się, że jest prawdziwe i naturalne. Kilka opowieści opiera się na metaforze „odrodzenia”: Wolfe opisuje metamorfozę nie z Normy Jeane, ale z anonimowej sieroty oznaczonej numerem, aby podkreślić ideę nowych narodzin, według której „sierota numer 3463 stała się Marilyn Monroe, odrodzoną 24 sierpnia 1946 roku”[73]. Guiles żegna się z Normą Jeane tuż przed częścią książki zatytułowaną „Marilyn: Jej życie się zaczyna”: „Teraz całe brzemię, które dźwigała jako Norma Jeane, zniknęło. Zyskała całkowitą wolność, by stać się nową istotą o złocistych włosach: Marilyn”[74]. Już na następnej stronie, stwierdziwszy, że „życie Marilyn” zaczęło się na dobre dopiero po dwudziestu latach, Guiles jednak upiera się, że to „nowe stworzenie” nie było tylko rolą: „Długo podtrzymywano fikcję, że Marilyn cierpiała na zaburzenie tożsamości. Tak naprawdę znakomicie się czuła w skórze tej nowej istoty, Marilyn”[75]. Dla Guilesa Marilyn jest zatem całkowicie nową osobowością, z którą sama zainteresowana „znakomicie” się czuje, a nie odgrywaną rolą („była prawdziwą osobą, wyraźnie odróżniającą się od Normy Jeane”[76]). Norma Jeane wciąż jest obecna, nie zniknęła: „Była na wpół dzieckiem, na wpół kobietą, ale stuprocentową Marilyn. Mimo wszystko Norma Jeane nie umarła, jak się jeszcze przekonamy”[77]. Tylko ktoś, kto uważa je za dwie odrębne osoby, mógł uznać za warte zaznaczenia, że Norma Jeane nie umarła: gdy na scenę wkracza „Marilyn”, razem z nią pojawia się retoryka śmierci. Transformacja wydaje się potworna, ponieważ Marilyn Monroe przedstawiana jest jako chimera, połączenie dwóch bestii: w połowie Norma Jeane, w połowie Marilyn; w połowie dziecko, w połowie kobieta; w połowie martwa, w połowie żywa. A później ta potworna mieszanka zostanie nazwana „stuprocentową Marilyn”.

„DLA MNIE JESTEŚ MARILYN”

Jeśli nazwisko, pod którym Marilyn Monroe przyszła na świat, jest naznaczone pytaniami dotyczącymi jej tożsamości, tym bardziej dotyczy to jej przybranego imienia. Guiles opowiada o okolicznościach powstania tego pseudonimu słowami Bena Lyona, łowcy talentów z 20th Century Fox, któremu większość relacji przypisuje zasługę (albo winę) zasugerowania Normie zmiany imienia. Lyon powiedział: „Dla mnie jesteś Marilyn”, na co ona odpowiedziała pytaniem, czy może wykorzystać także nazwisko panieńskie swojej matki: Monroe.[78] Według tej wersji Marilyn już istnieje i czeka na dostrzeżenie. Spoto również uznaje, że to ona zaproponowała nazwisko Monroe i wspomina o spontanicznym okrzyku Lyona („Wiem, kim jesteś, jesteś Marilyn!”), ale w odróżnieniu od Guilesa utrzymuje, że Marilyn początkowo opierała się przed zmianą nazwiska, ponieważ, tak samo jak tożsamość, którą miało oznaczać, „brzmiało obco, sztucznie”. Wkrótce jednak zgodziła się na tę nową, ale niewątpliwie wygodną osobowość: „Uśmiechnęła się: – No, chyba jestem Marilyn Monroe”[79].

We wszystkich tych relacjach Marilyn jest „wyraźnie sobą”, mimo że stanowi sztuczny twór; już niedługo uzna tę wymyśloną tożsamość za swoją. Publiczności ta sztuczna osoba wydaje się w każdym razie tak naturalna, że widzą w niej Marilyn, zanim ona to dostrzega: „Wiem, kim jesteś, jesteś Marilyn!”. Zostaje rozpoznana już w chwili stworzenia, fikcja, która wie, że jest fikcją – co czyni jej tożsamość autentyczną.

Bardziej mityczna wersja wydarzeń, zrelacjonowana przez Steinem i Oates, to opowieść o ofierze, której los podsumowuje jeden z wersów piosenki „Candle in the Wind”: „zmusili cię, byś zmieniła imię”. Tak naprawdę w większości biografii dominuje koncepcja, że Marilyn chętnie przybrała nowe imię, była wręcz uradowana, o czym wspominają Summers i Wolfe („«Cóż za cudowne imię!» – wykrzyknęła Norma Jeane”[80]). Steinem przytacza znaną anegdotę, w której Monroe opowiada, że „po tym, jak studio nadało jej imię Marilyn”, musiała spytać łowcę autografów, jak się je zapisuje. „Być może to zdarzenie

stanowiło wyraz jej zdystansowania wobec sztucznego tworu, jaki stanowiła Marilyn Monroe” – opiniuje Steinem.[81] W tej historii Marilyn nie jest Kopciuszkiem ukrywającym się wewnątrz bezbarwnej Normy Jeane i czekającym na uwolnienie, ale raczej maską, męską fantazją narzuconą prawdziwej Normie Jeane. Opowieść o zmianie imienia staje się zatem przypowieścią o kobiecym braku siły i determinacji, w której władze studia nie pozwalają „Normie Jeane” mieć żadnego udziału w wyborze imienia. W relacji Oates Norma stanowczo sprzeciwia się temu przymusowi, ale tylko w wewnętrznym monologu (niewypowiedzianym: Norma Jeane nigdy nie zabiera głosu), długim na niemal stronę. Dla Oates to imię symbolizuje manipulację i prześladowanie, jakich Norma Jeane doświadczyła ze strony władz studia; Oates wymyśla nawet kierowniczkę sierocińca o imieniu Marilyn, zapewniając Normie powód (mający źródło w dzieciństwie, a zatem „prawdziwy”), by nienawidzić tego imienia. Zmiana następuje bezpośrednio po analnym gwałcie opisanym w rozdziale drugim: w wersji Oates „Marilyn Monroe” od początku jest wytworem męskich pragnień i nie ponosi żadnej odpowiedzialności za swoje stworzenie.

Według Andrégo de Dienesa, który był przyjacielem Marilyn w czasie, gdy zmieniła imię, „brała ołówek do ręki i uczyła się pisać na karteluszku swoje nowe imię z dwoma dużymi, wywiniętymi, romantycznymi «M». Zaczynała się przyzwyczajać do nowej tożsamości, wymawiając słowa «Marilyn Monroe», jakby miała w ustach kawałek cukru. Od tej pory nikomu nie wolno było inaczej się do niej zwracać”[82]. Monroe komentuje zmianę imienia w wywiadach wchodzących w skład filmu *Marilyn on Marilyn*; jej relacja jest bardzo rzeczowa: „Chciałam nosić nazwisko Monroe, panieńskie nazwisko mojej matki. On zawsze powtarzał, że przypominam mu Jean Harlow i Marilyn Miller. Powiedział, że Marilyn lepiej pasuje do Monroe”. Według samej zainteresowanej nie była to złowieszcza chwila manipulacji i oporu, ale prosta, pragmatyczna decyzja − pięknie rozczarowujące.

Wraz z imieniem zmienił się także wygląd, co symbolizuje przede wszystkim fryzura Monroe: wymyślona, a zarazem naturalna tożsamość kojarzona jest z ufarbowanymi na blond włosami, które powszechnie uznawane są za istotną zmianę wizerunku. Rollyson w typowy sposób przedstawia zmianę wyglądu Marilyn jako tworzenie nowej „tożsamości": kolor włosów „na nowo zdefiniował jej osobowość: teraz miała do odegrania konkretną rolę. Ale nie wybrała tej tożsamości sama i sprzeciwiała się [...]. Zatem ta rola została jej zaszczepiona i musiała się dopiero do niej dostosować"[83]. Wraz ze zmianą wyglądu zmienia się jej istota i rozpoczyna się katastrofalna gra pozorów.

Pomysł, że rozjaśnienie włosów będzie równie doniosłą, a ostatecznie równie śmiercionośną przemianą jak zmiana imienia, po raz pierwszy pojawia się u Zolotowa. Tak jak wszyscy przed i po nim Zolotow postrzega „Marilyn Monroe" jako sztuczny wytwór i jako jeden z pierwszych sugeruje, że taka fabrykacja może okazać się groźna:

> Kiedy po raz pierwszy zobaczyła się w lustrze, poczuła się nieswojo. „To nie byłam prawdziwa ja". Potem dostrzegła, że to działa. Jako pragmatyczka postanowiła pozostać blondynką [...].
>
> Rozjaśniona blondynka nie jest naturalna, więc nie może nosić zwyczajnych strojów ani makijażu, nie może być zwyczajna. W pewnym sensie staje się produktem. Bycie dziełem krawców, projektantów mody, kosmetyczek i fryzjerów prowadzi do utraty tożsamości. Aktorki filmowe często tracą poczucie tego, kim i czym naprawdę są. Stają się widmami, lustrzanymi odbiciami, które istnieją tylko dzięki reakcjom widzów. W oderwaniu od publiczności tracą rację bytu. Kiedy zainteresowanie maleje, ponieważ zmieniają się lub starzeją, w efekcie umierają.
>
> Niezależnie od tego, czy o tym wiedziała, czy nie, w chwili, gdy rozjaśniła włosy, Marilyn powzięła poważne zobowiązanie. Po czymś takim nie jest się już tą samą osobą.[84]

Marilyn traci tożsamość, gdy zostaje blondynką, ponieważ blond fryzura nie jest naturalna (dla niej). Wróżebny ton, jakim Zolotow

ogłasza, że rozjaśnienie włosów to „poważne zobowiązanie”, po którym „nie jest się już tą samą osobą”, mógłby być zabawny, gdyby nie traktowano go tak dosłownie. Logika jest prosta, chociaż niezbyt logiczna – więcej ma wspólnego z baśniami i myśleniem magicznym: Marilyn musi być tym, na kogo wygląda. „Rozjaśniona blondynka nie jest naturalna, więc nie może nosić zwyczajnych strojów ani makijażu, nie może być zwyczajna”: podkreślenie jest autorstwa samego Zolotowa. Kto wygląda fałszywie, staje się fałszywy; kto wygląda niezwykle, musi stać się niezwykły (a zwyczajność go zabije). Bycie „rozjaśnioną blondynką” oznacza zostanie „produktem”, co u Zolotowa ma pejoratywny wydźwięk. Dowiadujemy się, że Marilyn staje się taka wewnątrz, lecz tylko dlatego, że wygląda tak na zewnątrz.

Zolotow albo okazał się bardzo wpływowy, albo miał rację, ponieważ dalsze komentarze dotyczące zmiany koloru włosów wiele zawdzięczają jego interpretacji. W 1973 roku Mailer także uznał „zostanie blondynką” za akt formowania tożsamości. Utrzymuje, że sprzeciw Marilyn wobec rozjaśnienia fryzury był tak zdecydowany, ponieważ „miała tak niewiele tożsamości na zbyciu”, że musiała trzymać się swojego koloru włosów, aby wiedzieć, kim jest.[85] Wolfe ukazuje ograniczenia tej interpretacji, gdy w 1998 roku powtarza (bez podania źródła) argumenty Zolotowa sprzed trzydziestu ośmiu lat:

> Zostanie blondynką wymagało jednak poświęcenia. Blondynki są inne. Zgrabne blondynki to postacie mityczne. Inaczej się ubierają, inaczej myślą, inaczej postępują. Oglądając odbicie blondynki w lustrze, musiała dostrzegać w nim prawdę o sobie – własną naturę blondynki. Patrząc na tę kobietę, Norma Jeane przeszła na drugą stronę lustra i na zawsze została blondynką.[86]

Wolfe cofa nas do tej samej pokrętnej logiki, która charakteryzuje zmianę nazwiska: nowa Marilyn jest inna, ale taka sama; sztuczna, ale naturalna. Ma „naturę blondynki”, a zatem jej wnętrze także jest w kolorze blond, jakkolwiek idiotycznie to brzmi. Bycie blondynką

najwyraźniej oznacza zostanie całkowicie inną osobą, ale kim tak naprawdę jest „blondynka”?

Po pierwsze blondynki są tępe. Blond fryzura jako wyznacznik głupoty to truizm tak zakorzeniony w naszej kulturze, że Oates podaje go jako definicję tego, kim stała się Monroe. W wywiadzie dla „New York Timesa” promującym *Blondynkę* Oates mówi, że Marilyn „zatraca się w idei bycia blondynką. Jak może się najlepiej sprzedać? Wcześniej nie była blondynką, lecz właśnie się nią stała”. Na czym dokładnie polega „idea bycia blondynką”? Czyżby na sprzedaniu siebie? Na byciu fałszywą? Na byciu martwą? (Taką ostatecznie się stała). „Zmieniła się w blondynkę o tępym wyglądzie. Dlatego obawiam się, że sama przyczyniła się do tego, co ją spotkało” – zauważa Oates ze smutkiem. Chociaż zdaje się sugerować różnicę między tym, jak Monroe się prezentowała, a tym, kim była (w końcu ma tylko „tępy wygląd”), jednocześnie uważa, że wizerunek tłumaczy jej dalszy los: skoro Marilyn pozwoliła sobie na wygląd idiotki, zachęciła innych, by tak ją traktowali, co według Oates samo w sobie było idiotyzmem. Ale nie wyjaśnia, dlaczego wygląd blondynki ma oznaczać tępotę ani w jaki sposób definiuje to, kim Marilyn się stała.

Pomysł, że stanie się blondynką symbolizuje „lęk ontologiczny”, co sugeruje Oates (nie zapominajmy, że Oates to brunetka, ja zaś pozwolę sobie w tym miejscu wspomnieć, że jestem blondynką), nie jest niczym nowym; ponownie mamy do czynienia z baśniową logiką. Zewnętrzna warstwa przenika do wnętrza i je infekuje: metafora zabija tożsamość.

Blond włosy to oczywiście także baśniowy symbol, nacechowany skojarzeniami z czystością, dobrem i bogactwem, wartościami, z którymi chrześcijańska metafizyka utożsamia światło. Jasny kolor symbolizuje także trywialność, frywolność i lekkomyślność, co odwołuje się do skojarzenia głupoty z blond fryzurą (nie ma zgodności co do tego, kiedy zwrot „głupia blondynka” wszedł do języka; Anita Loos przypisuje sobie stworzenie pierwszej takiej postaci: Lorelei Lee, antybohaterki z filmu *Mężczyźni wolą blondynki*, która po raz pierwszy

pojawiła się w czasopiśmie „Harper's Bazaar" w 1925 roku). Jak zauważa Marina Warner we *From the Beast to the Blonde*, studium baśniowego symbolizmu, blond włosy są kojarzone z „pięknem, miłością i atrakcyjnością, erotycznym przyciąganiem, wartością i płodnością"[87]. Jak zauważyli inni, „złote" włosy poprzez skojarzenie symbolizują także bogactwo. Blond fryzura postrzegana jest jako ideał w rasistowskim społeczeństwie: „Blond włosy to ostateczna oznaka białości: blondynka jest własnością białego mężczyzny, najbardziej pożądaną i najbardziej «kobiecą»" z kobiet, a „dla wielu stanowiła wizerunek białej rasy, która wyklucza wszystkie pozostałe"[88]. Warner zauważa, że według tradycji blond włosy symbolizują kobiecość i stanowią łącznik z młodością i pięknem, a także z prywatnością, skromnością i życiem wewnętrznym, zarówno w znaczeniu uczuć, jak i przebywania w domu, ponieważ z blond włosami wiąże się blada skóra, która wskazuje na brak kontaktu ze światem zewnętrznym, co również można rozumieć na dwa sposoby, jako brak słońca albo izolację społeczną.[89] Ale farbowana blondynka, co koniecznie stara się podkreślić Zolotow i co sugeruje Oates, oznacza grę pozorów i próbę sprzedania siebie: sprzeciwia się skojarzeniu z brakiem kontaktu z zewnętrznym światem i staje oznaką nadmiernego wystawienia na widok publiczny. W tekście Oates blond włosy Marilyn Monroe funkcjonują jako metafora „sprzedajnej aktorki". Są oznaką bycia sztucznie wytworzonym towarem. Oznaką bycia nienaturalną.

ROZSZCZEPIONA TOŻSAMOŚĆ

Pomimo indywidualnych różnic wszystkie te relacje łączy poczucie, że zmiana Normy Jeane w Marilyn Monroe wiązała się z jej zniszczeniem: możliwe, że była jego przyczyną, a możliwe, że skutkiem, w każdym razie nie pozostała bez znaczenia, co sugerują chociażby takie książki jak *Dlaczego Norma Jean zabiła Marilyn Monroe: Portret psychologiczny* Lucy Freeman. Mellen z kolei twierdzi, że „istniały dwie osobowości [...] świadoma i nieświadoma, wymyślona i rzeczywista"[90].

Rozszczepienie zawsze wiąże się z walką: Norma Jeane staje naprzeciwko Marilyn, a w opowieściach, które czytamy, patologiczna nienawiść do siebie wywołująca ten rozłam okazuje się prawdą. Dlatego chociaż Freeman deklaruje, że „Norma Jean" zabiła Marilyn Monroe, George Barris zapewnia (zgodnie z bardziej typową narracją), że „jej największym wrogiem była Marilyn Monroe. Jej prawdziwa tożsamość to mała Norma Jeane"[91]. Ostatecznie nie ma znaczenia, czy Norma Jeane zabiła Marilyn Monroe, czy na odwrót: sam podział okazuje się śmiercionośny. Na nic postmodernistyczne koncepcje zmiennej i płynnej tożsamości – w świecie biografii *Bildungsroman* ma się dobrze.

Tożsamość jest postrzegana jako coś tak stabilnego, że wszelka zmiana staje się patologią. Im bardziej dosłowna jest różnica pomiędzy obiema osobowościami, tym większe stanowi zagrożenie. W jednej z nowych filmowych produkcji HBO, *Marilyn/Norma Jean*, posunięto się tak daleko, że zatrudniono dwie różne aktorki do odegrania roli tej samej kobiety: Ashley Judd gra „Normę Jeane", a Mira Sorvino wciela się w „Marilyn Monroe". To rozszczepienie nie dokonuje się jednak w określonym momencie: obie postacie pojawiają się we wspólnych scenach, odgrywają dialogi i kłótnie. Norma Jeane przez cały film symbolicznie pozostaje „wewnątrz" Marilyn Monroe, chociaż fizycznie znajduje się poza nią, ponieważ jest zupełnie inną osobą. Film sugeruje, że to „rozszczepienie tożsamości" doprowadziło Marilyn do śmierci, którą przedstawia się jako świadome i jednoznaczne samobójstwo; Marilyn krzyczy do Normy Jeane (banalnie przedstawionej jako odbicie w lustrze): „Wiem, jak cię uciszyć", po czym obie połykają kilka opakowań tabletek. Twórcy filmu upierają się, że Norma Jeane znajduje się wewnątrz, tymczasem konsekwentnie umieszczają ją na zewnątrz.

Ta niby-psychologia przenika nie tylko popkulturową narrację, lecz także rzekomo „naukowe" opracowania. Louise J. Kaplan potępia „Marilyn Monroe" jako sztucznie stworzony fetysz, który zniszczył Normę Jeane: „Marilyn Monroe jest kulturowym towarem. Gdzie jest więc Norma Jeane? Wirtualne unicestwienie tego porzuconego

i wykorzystywanego dziecka to «warunek wstępny» stworzenia bogini seksu, jaką jest Marilyn Monroe”[92]. Wszystko, co sztuczne, według narracji roztkliwiającej się nad „rzeczywistą”, ale już utraconą (czyli „porzuconą”) tożsamością, z definicji staje się patologią. To także ideał epoki przedindustrialnej, odzwierciedlający naszą podejrzliwość wobec produktów. O wartości Monroe powinno świadczyć jej człowieczeństwo; jeśli jest sztucznie stworzona, uznaje się ją za bezwartościową (mimo że oszlifowany brylant jest wart więcej od nieobrobionego diamentu). To, czy Norma Jeane zabiła Marilyn Monroe, czy raczej Marilyn Monroe „unicestwiła” Normę Jeane, nie ma znaczenia, po części dlatego, że, tak czy inaczej, Marilyn jest winna zabicia Marilyn: metafora podziału tożsamości ma tłumaczyć śmierć Monroe, podczas gdy tak naprawdę tylko na nowo ją opisuje.

To pomaga nam zrozumieć, dlaczego w tak wielu relacjach „prawdziwa tożsamość” także jest niezadowalająca i żałosna. Jak już wspomniałam, Steinem diagnozuje Marilyn Monroe jako sztandarowy przykład „zagubionego wewnętrznego dziecka”, które nazywa się Norma Jeane. Mailer twierdzi, że Marilyn „wiedzie swój żywot, będąc w istocie dwiema pełnymi osobowościami” i dlatego u niej „liczne obiekty tkliwych uczuć zmieniają się w przedmioty nienawiści”. Jedna jej część jest „żeńskim Napoleonem”, podczas gdy druga jest „chora, słaba, zraniona, samotna, oszołomiona i nieomal zużyta”[93] (zarazem uznaje jednak, że Arthur Miller, którym zazwyczaj pogardza, jest „człowiekiem zbyt skomplikowanym, by pozostać jednolitą konsekwentną całością”[94]). Mellen zaczyna mylić tożsamości Marilyn, tak że nie sposób określić, która z nich tak naprawdę jest „wewnątrz” i podejmuje decyzje: „Tożsamość Normy Jeane od tak dawna była zepchnięta na margines za sprawą roli «Marilyn», że lęk przed ponownym dojściem do głosu «myszy» wpędzał Marilyn Monroe coraz głębiej w otchłań leków i alkoholu. Jednocześnie czuła dumę, że udało jej się stworzyć postać, za którą nieśmiała, wystraszona Norma Jeane mogła się ukryć”[95]. Norma Jeane zazwyczaj prezentuje się żałośnie,

jakby była „niedokończona”, jak ją opisuje Spoto: „choć hollywoodzka Marilyn Monroe naprawdę stanowiła część jej prawdziwego ja, istniało także [...] jej głębsze, mimo że jeszcze nieukształtowane ja”[96]. Relacja między Normą Jeane a Marilyn jest ukazana w sposób, który sugeruje, pośrednio albo wprost, rozbicie na części; żadna ze stron nie osiąga pełni.

Chociaż wydaje się, że retoryka dotycząca zagrożeń wynikających z przemiany ma symboliczne znaczenie, jest ona unikatowa dla Marilyn Monroe: wystarczy chwila refleksji, by uświadomić sobie, że zmiana imienia przez studio filmowe nie zawsze prowadzi do zniszczenia, nawet w ramach naszych kulturowych mitów, a tym bardziej w prawdziwym świecie. Gdyby zmiana imienia symbolizowała tragiczną przedwczesną śmierć, spotykalibyśmy się także z takimi tytułami jak *Dlaczego Harlean Carpenter zabiła Jean Harlow?* To prawda, że Harlow zmarła młodo, lecz nie dokonała samozniszczenia jak Monroe (pękł jej wyrostek). A może *Dlaczego Frances Gumm zabiła Judy Garland?* Judy Garland także była uzależniona od narkotyków i uważa się, że została „zniszczona” przez Hollywood, ale „Judy Garland” nie jest postrzegana jako patologicznie fałszywa, niezależnie od jej autodestrukcyjnych skłonności; poza tym „prawdziwa Judy Garland” nie jest trudna do odnalezienia i nikt nie lamentuje: „Do widzenia, Frances Gumm”.

Historia Marilyn dotyczy nie tylko różnicy między publicznym a prywatnym wizerunkiem. Wiele hollywoodzkich gwiazd zaakceptowało publiczne role kłócące się z ich osobistym życiem. Podobnie jak inne znane osoby, którym zależy na chronieniu lub ukrywaniu prywatności w erze mass mediów. Z tego powodu Rock Hudson odgrywał rolę heteroseksualisty, a John F. Kennedy udawał wiernego męża. Każdy wie, że hollywoodzkie studia cenzurują historie dotyczące swoich gwiazd, aby skuteczniej je „sprzedawać”, a wciąż powracające plotki dotyczące seksualności niektórych celebrytów ukazują, do jakiego stopnia wierzymy, że coś trzyma się przed nami w tajemnicy, a „prawda” przekazywana opinii publicznej jest

przeplatana fikcją. W przypadku Marilyn Monroe uważa się jednak, że fakt bycia „fikcyjną postacią” doprowadził ją do śmierci – mimo że jej wczesne lata są znacznie bardziej fikcyjne niż późniejsza kariera.

DO WIDZENIA, NORMO JEANE

Norma Jeane jest duchem, utożsamianym z pamięcią i stratą: w 1969 roku Guiles napisał, że Marilyn nawiedzała „natarczywa przeszłość, duch Normy Jean”. „Czytając i myśląc o Marilyn, pamiętajcie o Normie Jeane” – poucza Steinem czytelników.[97] „Do widzenia, Normo Jeane” – pisze Mailer na końcu *Marilyn* w 1973 roku, tym samym, w którym Elton John użył tego zwrotu w piosence *Candle in the Wind*. O Normie Jeane się pamięta, dzięki czemu nasza kultura może się z nią pożegnać.

Tak jak raj, Norma Jeane została stworzona po to, byśmy ją utracili. Dzięki idei „Normy Jeane” roztkliwiamy się nad autentycznością, tożsamością i normalnością – opłakując je jako coś nieobecnego i pięknego – gdy znajdujemy je w Marilyn Monroe. Sami mamy ich w nadmiarze: Marilyn wydaje się ciekawa, ponieważ pozornie zrzuciła z siebie tę zwyczajność, chociaż wcale tak się nie stało (co zostanie przedstawione w rozdziale szóstym). Rzeczywistość, którą reprezentuje Norma Jeane, jest w większości fikcyjna: tekstualna, niekonsekwentna, wręcz niezrozumiała. Jest wymysłem, skutkiem spornych biograficznych interpretacji. Chociaż bywa przywoływana jako przykład stabilnej, pierwotnej prawdy, a Marilyn – lekceważona jako niestabilna oszustka, opowieści o Normie Jeane tworzą wątpliwy, pozbawiony korzeni i zagubiony obraz „rzeczywistości”. Norma Jeane, zagubione dziecko, ma być antytezą Marilyn Monroe, „najbardziej pożądanej kobiety na świecie”, ale obie są niekompletne i chore.

Opisując śmierć Marilyn Monroe, Summers uważa, że „akt zgonu wydany w 1962 roku stwierdza jedynie odejście hollywoodzkiej legendy, Marilyn Monroe. A przecież to Norma Jeane umarła”[98]. Chociaż apokryfy uznają Normę Jeane za „prawdziwą” kobietę, która musi zostać ocalona przed groteskową i sztuczną Marilyn, zarazem

postrzegają ją jako ukrytą, niekompletną, dziecinną, targaną samobójczymi skłonnościami i martwą. Norma Jeane to retrospekcja. Monroe w naszej kulturze była pod każdym względem uznawana za prawdziwą osobę – nie licząc własnych biografii. Żyła pod imieniem Marilyn, inni ludzie tak ją nazywali, używała tego imienia w pracy zawodowej, w dokumentach, w finansach. Paradoksalnie tylko „prawdziwe opowieści” o jej życiu uznają ją za fikcyjną postać, a Normę Jeane nazywają rzeczywistą, chociaż to ona jest fikcją, wytworem kultury, duchem rzeczywistej osoby, przywoływanym jako wyrok śmierci.

4

„NAGA PRAWDA”
1946–1952

„Pytają cię na przykład: «Co zakładasz do łóżka? Górę od piżamy, dół od piżamy, a może koszulę nocną?». Więc odpowiedziałam: «Chanel numer 5», ponieważ to prawda. Ale nie chciałam powiedzieć: «Śpię nago», rozumiesz? Chociaż tak jest w istocie”.

Marilyn on Marilyn, film dokumentalny BBC



Marilyn Monroe na nowojorskiej plaży, pocztówka z 1949 roku.

Na tylnej okładce wydania w miękkiej oprawie książki *Bogini: Tajemnice życia i śmierci Marilyn Monroe* Summersa obiecuje się czytelnikom „pełną, poruszającą nagą prawdę o zbyt pięknej, utalentowanej i udręczonej kobiecie. Publicznie i prywatnie odgrywała ona rolę, której jej ciało i duch nie zdołały wytrzymać". Podczas gdy *Bogini* przedstawia „nagą prawdę", na okładce *Marilyn: The Last Months* Eunice Murray znajdujemy zapewnienie, że z jej stron „wyłania się Marilyn jako prawdziwa kobieta z krwi i kości". *Marilyn: The Last Take* Petera Browna i Patte Barham proponuje striptiz – książka „obnaży kłamstwa, przywołując kryjące się pod nimi piękne i tragiczne oblicze Marilyn Monroe". *Marilyn Monroe* Zolotowa zapowiada natomiast: „La Monroe Desnuda! Marilyn Monroe odsłonięta".

Kiedy Norma Jeane staje się Marilyn Monroe, do głosu dochodzą wszystkie symboliczne znaczenia tej postaci. Poszukując prawdy ukrytej za wizerunkiem Marilyn, autorzy apokryfów umiejscawiają ją w jej ciele. W pierwszym rozdziale zobaczyliśmy, że „Marilyn" symbolizuje radosną i stale dostępną kobiecą seksualność, a biografowie nie starają się podważyć kluczowej roli seksualności i nagości w jej życiu, ale raczej przedstawiają ją w niezdrowym świetle. „Marilyn" jest cyniczną intrygantką, w odróżnieniu od niewinnej ofiary, jaką była „Norma Jeane", ale seksualne postawy wciąż definiują Monroe. Niewinność ostatecznie zostanie odzyskana: historia zatoczy koło i powróci do prawdziwej Normy Jeane, która spocznie w krypcie hrabstwa Los Angeles, porzucona i anonimowa.

Założenie, że Marilyn Monroe jest sztucznym wytworem, pozwala biografom ujawniać „szokujące fakty" dotyczące rzeczywistości kryjącej się za fasadą, rzeczywistości, której nadają różne imiona: Norma Jeane, ból, strata, seks, nagość. Tekst na obwolucie samozwańczego exposé Summersa zapowiada zestawienie publicznego i prywatnego wizerunku, odgrywanej roli i rzeczywistości, co charakteryzuje większość biografii

Marilyn Monroe, gwiazdy filmowej, której życie jest postrzegane jako walka między tymi skrajnościami. Publiczny/prywatny wizerunek, oszustwo/rzeczywistość, fantazja/prawda są przedstawiane jako sprzeczności, pomiędzy którymi uwięziona jest Marilyn. Ta pułapka zabije zarówno jej „ciało", jak i „ducha", jak głosi pełna frazesów okładka książki Summersa, ale oba zostaną odnalezione w nagiej prawdzie, którą jest cielesność Marilyn Monroe. To, co stanowi punkt sporny w interpretacji Marilyn, w apokryfach staje się rozwiązaniem zagadki: Monroe zostanie zniszczona za sprawą walki między niewinnością a cynizmem, miłością a seksem, światłem a ciemnością, Normą Jeane a Marilyn – walki, która ożywia jej historię.

Takie uproszczone przeciwstawieństwa są o tyle wygodne, że dają biografom gotowe narzędzie: wystarczy odwrócić stereotyp i otrzymujemy „odkrycie". Uważa się, że w sferze publicznej piękne ciało Marilyn było wystawione na sprzedaż i stanowiło klucz do jej fenomenalnego sukcesu. Biografowie stale odwracają ten truizm, kreując zaskakujące „tajemnice" Marilyn: jej ciało było na sprzedaż także prywatnie; tak naprawdę nie było piękne; Marilyn nie odniosła sukcesu ani nie była pożądana, tylko poraniona przez fałsz, cierpienie oraz oznaki nieuchronnie zbliżającej się śmierci. Niezależnie od tego, jakie pozory sprawiał jej wizerunek, liczne niekonsekwencje czynią go kłamstwem, a wszystko, co stoi z nim w sprzeczności, uznawane jest za prawdę. Marilyn sprawia wrażenie kobiety sukcesu; poniosła porażkę. Sprawia wrażenie pożądanej; została odrzucona. Sprawia wrażenie niewinnej; była pełna wstydu. Sprawia wrażenie olśniewającej; była zwyczajna. Kolejne życiorysy chcą nam pokazać, że chociaż pozornie miała wszystko, tak naprawdę nie miała niczego, nawet siebie. Marilyn Monroe, która porzuciła Normę Jeane, w naszych oczach na zawsze pozostanie zagubioną duszą poszukującą prawdziwej tożsamości. Jej rzekomo niezborna natura zachęca i usprawiedliwia biografów prowadzących własne dochodzenie w ramach swoistej seksualnie nacechowanej „zabawy w chowanego", jak to nazwała krytyczka filmowa Mary Ann Doane.[1]

Mimo że media intensywnie przyglądały się jej życiu, a nawet życiu po śmierci, ostre kontrowersje pojawiają się także w odniesieniu do lat, w których Marilyn Monroe była gwiazdą, czym zajmiemy się w kolejnych dwóch rozdziałach. Inwigilacja to forma władzy, jak z powodzeniem argumentował filozof Michel Foucault: widzieć, pozostając niewidocznym, regulować i osądzać, analizować i badać – oto źródła kontroli. Nieprzypadkowo inwigilacja to także jeden z charakterystycznych elementów literackiego realizmu, w którym „każdy jest wykonawcą albo widzem, badaczem albo okazem”[2]. Wynika z tego, że inwigilacja zapewnia biografom zbiór potężnych narzędzi retorycznych kojarzonych z procedurami kontroli. Inspekcja, diagnoza, analiza – wszystkie te metafory wskazują na władzę biografa nad Marilyn. Ale sugerują także, że prawda kryje się w ciele. Niepokój dotyczący udawania i odgrywania ról staje się częścią historii, gdy tylko sztuczna Marilyn wkracza na scenę, prowokując pytania o prawdę, fałsz i szaleństwo. Skąd mamy wiedzieć, że nie jesteśmy oszukiwani przez jej obłąkany kobiecy umysł? Dzięki niezaprzeczalnym prawdom jej ciała.

GOŁE FAKTY

Symbol seksu z definicji wiąże się z prowokacją. Jako wizerunek może zostać skonsumowany przez wszystkich i każdego, ale jest pozbawiony osobowości. To abstrakcyjne przedstawienie doświadczenia, które uważamy za nieredukowalne i rzeczywiste, najbardziej ludzkie, ponieważ najbardziej fizyczne. Opisy ciała i seksualności Marilyn Monroe zawsze mają w sobie coś paradoksalnego, nie dlatego, że ona sama była bardziej paradoksalną postacią niż większość ludzi, ale dlatego, że kulturowo jest utożsamiana zarówno z tym, co rzeczywiste, jak i z tym, co symboliczne. Zwroty takie jak „naga prawda” czy „Marilyn odsłonięta” przenoszą ją od przenośni do dosłowności: nagość staje się martwą metaforą prawdy, a w przypadku Marilyn opowieści o jej nagim ciele są traktowane jak dosłowna prawda, wcielony fakt. Apokryficzne historie dotyczące ciała Marilyn Monroe ukazują

rzeczywistość przez pryzmat seksu, pożądania i, przede wszystkim, bólu.

Jej ciało staje się wariografem, „mowa ciała” w nieuświadomiony sposób zdradza prawdę.

> Można powiedzieć, że ciało było jej emocjonalnym kręgosłupem, co jest też doskonale widoczne w sposobie, w jaki porusza się we wszystkich swoich filmach. Mówi światu: moje ciało to ja, kochaj je, kochaj mnie. Jeżeli nie kochasz mojego ciała, to znaczy, że jestem niczym, i równie dobrze mogłabym umrzeć.[3]

Nawet jeśli jej ciało mówi prawdę, jej słowa są jednak podejrzane i mogą okazać się częścią napisanej roli – to jeden z wielu sposobów, w jakie autorzy sugerują, że jej ciało jest autentyczniejsze od umysłu. Opowiadając o rozmowach dotyczących dzieciństwa Monroe, fotograf George Barris pisze: „Czy Marilyn zawsze mówiła mi prawdę? Tak sądzę, chociaż jako utalentowana aktorka miejscami mogła dramatyzować lub koloryzować. Ale fakty się zgadzały. Jej oczy mówiły, że nie kłamie”[4]. Summers, opowiadając o tym, jak Ben Hecht „odczytywał” język ciała Monroe podczas pracy nad *My Story*, również postrzega ją jako prawdomówną, mimo skłonności do oszustwa: „[Hecht] próbował zrozumieć język ciała, którym się posługiwała, «odczytać z mimiki, kiedy wkracza w świat fikcji, a kiedy trzyma się faktów»”[5]. Jej ciało staje się ostatecznym arbitrem, ponieważ ona sama jest niesolidna, ponieważ jest fantazją. Fantazje, które uosabia Marilyn, są groźne, ale też atrakcyjne:

> Fakty dotyczące życia Marilyn są po większej części dobrze znane. Ale fantazje... Przecież to właśnie fantazje mogą nas zabić, jeżeli staną się zbyt żywe, zbyt przerażające. Tak jak zabiły Marilyn.[6]

Nie wiadomo, kto odpowiada za te fantazje: czy to my fantazjujemy o Marilyn, czy są one wytworem jej umysłu? To nieistotne; dla Freeman fantazje, niezależnie od tego, czy dotyczą zabójstwa, czy samobójstwa,

są równie śmiercionośne. Summers jest bardziej zdecydowany; wie, że to Marilyn jest winna temu, w jaki sposób o niej fantazjujemy:

> Marilyn, światowa gwiazda fantazji, stworzyła swój obraz, zarówno osoby publicznej, jak i prywatnej, z okruchów prawdy i urojeń. Posługiwała się wyobraźnią może nieco przesadnie, ale fantazjowanie było częścią jej natury, naszym zaś zadaniem jest odkrycie prawdziwego oblicza kobiety, która schroniła się w świat fikcji. [...] Przędła swoją nić ułudy na długo przed rozstaniem z Doughertym, przy czym, obok urojeń, pojawił się w jej życiu element rzeczywistego oszustwa. Zanim przejdziemy do aktorki zwanej Marilyn Monroe, musimy do końca rozprawić się z tym wątkiem.[7]

„Fantazja” szybko staje się ułudą, co pokazuje, w jaki sposób autorzy przenoszą na Marilyn własne fantazje dotyczące jej osoby. Jeśli wygląda jak fantazja, to ona musi fantazjować, nie my. Wkrótce wszystkie te fantazje stają się ułudą (obłędem) i kłamstwem, mrocznym wypaczeniem aktorskiego talentu. Możliwość, że to wszystko tylko gra, sprawia, że publiczność staje się nerwowa: Monroe działa w branży opartej na oszustwie i ma zabójczy kobiecy talent do dwulicowości.

Przykładowo wszystkie najważniejsze biografie ujawniają jeden z najpilniej skrywanych sekretów: okazuje się, że Marilyn Monroe wcale nie była taka ładna. Jej wygląd to tylko wizerunek, a twarz jest fasadą. Tak naprawdę – triumfalnie ogłaszają apokryfy – pozorne piękno Marilyn jest skutkiem kobiecych sztuczek. Guiles przedstawia jedną z wersji często powtarzanego zarzutu: „nie miała w sobie naturalnego piękna, jej twarz była nieproporcjonalnie duża, a ciało w ciągu tych lat bywało wspaniałe, ale też tęgie”[8]. Joan Mellen pisze, że: „Norma Jean przemieniła się w Marilyn Monroe za pomocą makijażu i stroju, podkreślając fizyczne atrybuty skądinąd zwyczajnej dziewczyny”[9]. Stwierdziwszy dwukrotnie, że to „pragnienie bycia piękną” pozwoliło Marilyn przekonać wszystkich, że jest oszałamiająca, Guiles dodaje, że „natura nie obdarzyła jej wielką urodą – czubek jej nosa, inaczej niż u matki, był zbyt mięsisty, a podbródek zbyt słabo zarysowany – ale kiedy zaczęła nabierać kształtów, dzięki pragnieniu bycia piękną,

w późniejszych latach zdołała powołać do życia postać Marilyn, która niewątpliwie uchodziła za piękność”[10].

Gdyby to było takie proste. Źródłem legendy Marilyn jest nasze poczucie, że było w niej coś wyjątkowego. W swoim ostatnim wywiadzie Monroe skomentowała próby stworzenia kolejnej Marilyn: „Te dziewczyny, które próbują stać się mną... pewnie studio je do tego namawia, a może same wpadają na taki pomysł. Ale, kurczę, z którejkolwiek strony by patrzeć – możecie robić sobie z tego żarty – czegoś im brakuje”. Charyzmy, która uczyniła ją gwiazdą, nie dało się zaszczepić w żadnej z farbowanych blondynek, prezentowanych publiczności w zastępstwie Monroe: Jayne Mansfield, Sheree North, Diana Dors i Mamie Van Doren cieszyły się ulotną popularnością, ale żadna nie wywarła takiego wpływu jak Marilyn Monroe. Może po prostu nie miały takiej siły woli. Oczywiście nigdy nie brakowało ludzi, którzy nie uważali Marilyn za specjalnie atrakcyjną: ale nie o to chodzi tym autorom. Oni zakładają, że Monroe podobała się wszystkim, ale chcą ujawnić, że wcale nie była piękna.

Poznawszy sekret, że Marilyn Monroe nie była pięknością, biografowie mogą odróżnić się od reszty, która wciąż pozostaje pod wrażeniem gwiazdy. Zarówno Spoto, jak i Summers cytują wieloletniego wizażystę i przyjaciela Monroe, Whiteya Snydera, który zapewnia, że jej piękno było sztucznie wykreowane: „Znała wszystkie sztuczki makijażu [...]. Jasne, że fantastycznie wyglądała, ale to wszystko złudzenie”[11]. Innymi słowy, wyglądała fantastycznie, ale tak naprawdę wcale nie wyglądała fantastycznie? Często wspomina się o „sztuczkach” w opowieściach o wyglądzie Monroe: Milton Greene powiedział coś bardzo podobnego: „Nie da się po prostu obudzić rano, umyć twarzy, uczesać włosów, wyjść z domu i wyglądać jak Marilyn Monroe. Ona zna wszystkie sztuczki z salonów piękności. Wie, co musi zrobić, aby wyglądać tak, jak chce”[12]. Ta retoryka kładzie nacisk na oszustwo – sztuczki – oraz fakt, że jej wizerunek jest wykreowany i nieautentyczny. McCann zauważa, że dla krytyków „zabiegi

kosmetyczne stały się równoznaczne ze zbytkiem[13]", ale w przypadku Marilyn stały się równoznaczne także z fikcyjnością. Te opowieści nie tylko odkrywają „fałszywość" postaci Marilyn, lecz także odszukują elementy groteski kryjące się w nietzscheańskim „pragnieniu piękna", typowym dla kobiety sukcesu. Mailer przywołuje to zagrożenie, gdy wyobraża sobie Monroe z podnieceniem dochodzącą do wniosku, że „można siebie odmalować jako narzędzie własnej woli!"[14]. W tych historiach widać ślady opowieści o potworze Frankensteina, sugestię, że jej siła – jej piękno – była nie tylko fałszywa, ale wręcz groteskowa.

Chociaż nie była prawdziwie piękna, większość biografów uważa, że Monroe miała skłonności do narcyzmu. Jak zaznaczono w rozdziale pierwszym, narcyzm przypisuje winę związaną z podglądactwem obserwowanemu obiektowi: ona zachęca nas do patrzenia, podoba jej się to, chce tego. Dwuznaczność takich stwierdzeń – chce tego – nie jest przypadkowa: Marilyn zaprasza nas do pożądania jej ciała, ponieważ sama go pragnie. Dla Freuda narcyz sam jest obiektem swojej żądzy. Oskarżenia o narcyzm usprawiedliwiają widza. Według apokryfów Marilyn zawsze będzie winna: ujawnione zostają jej niepowodzenia. Dlatego rzekome sukcesy są kłamstwem, a porażki – prawdą. Narcyzm przekształca pożądanie w szyderstwo: gdy na nią patrzymy, możemy nią pogardzać, obwiniając ją o własne podglądactwo.

Związek Marilyn z lustrem jest zatem symboliczny w więcej niż jednym sensie: sugeruje jej rozszczepienie, co widzieliśmy w rozdziale trzecim, miłość do samej siebie oraz świadome uprzedmiotowienie. Autorzy podkreślają związki Monroe z lustrem, powtarzając opowieści, według których wpatrywała się w nie całymi dniami, godzinami kontemplując swoją twarz. Marilyn ma odzwierciedlać pragnienia swojej publiczności: przykładowo Weatherby napisał, że „miała zdolność, moim zdaniem wyjątkową, ukazywania się taką, jaką chciałeś ją widzieć, przez co jej prawdziwa natura pozostawała nieuchwytna"[15]. Guiles zgadza się, że „Marilyn była żyjącą abstrakcją. Tym, za kogo ją

uważałeś”[16]. Nasza projekcja staje się jej projekcją: jest urodzoną fantazją. Jej miejsce jest przed lustrem, ponieważ ona sama, jak utrzymuje Mailer, stanowi „lustro powiększające, w którym przeglądamy się wszyscy”[17]. Jest zarazem obserwatorką i obiektem, jej narcyzmu nie daje się oddzielić od atrakcyjności. Ogląda własne występy w lustrze, „klęcząc przed własnym pięknem”, jak stwierdza Arthur Miller w *Zakrętach czasu*. Jak się za chwilę przekonamy, pozycja na kolanach to także obraz utożsamiany z prostytucją, seksualnym uprzedmiotowieniem.

Pośród relacji tych, którzy uważali ją za narcystyczną, znajduje się kolejne wytłumaczenie, autorstwa projektanta strojów Billy’ego Travilli:

> Była narcystyczna. Uwielbiała swoją twarz, ciągle chciała ją udoskonalać, zmieniać. Nawiasem mówiąc, robiła to wspaniale, z perfekcyjnym wyczuciem. Powiedziała mi kiedyś: „Mogę zrobić z moją twarzą wszystko, co zechcę. Tak jak ty możesz wziąć kawałek brystolu i stworzyć obraz”. [18]

Sama Monroe wydawała się mniej nastawiona na miłość do samej siebie, a bardziej na artyzm: ciało było jej dziełem sztuki. Wiedziała, że jest jej instrumentem (kiedyś porównała je do skrzypiec), ale nawet jeśli była jednocześnie artystką i dziełem, żyła w świecie, w którym piękna kobieta mogła stać się tylko obrazem, nigdy twórcą; przedmiotem, a nie podmiotem. Może to tłumaczy, dlaczego Travilla dodaje: „Jeśli istniała kiedyś prowokatorka seksualna, to była nią Marilyn”.

Dla Spoto jej „obsesja na tle luster nie była jedynie przejawem narcyzmu”, ale „bezlitosnej krytyki”, która prowadziła do nieustannych zmian, ponieważ „Marilyn żyła w stanie ciągłego niezadowolenia z siebie, stale próbując się skupić na jakimś niedokończonym wizerunku swego niespełnionego dotąd ja”[19]. Wydaje się jasne, że Monroe rzeczywiście spędzała całe godziny przed lustrem, ale twierdziła, że to praca i „wysiłek”:

> Marilyn musi wyglądać w określony sposób – być piękna – oraz zachowywać się w określony sposób, być utalentowana. [...] Ale my, aktorzy i aktorki, tak bardzo się wszystkim przejmujemy i jesteśmy takimi – jak to się mówi? – narcyzami. Godzinami siedzę przed lustrem, wypatrując oznak starzenia. Ale jednocześnie lubię starych ludzi; mają wiele wspaniałych cech, których brakuje młodym. Chcę się zestarzeć bez operacji plastycznych. One odbierają twarzy życie i charakter. Chcę być na tyle odważna, by zachować lojalność wobec swojego oblicza.[20]

Kiedy przyjmuje etykietkę „narcyza", czyni to pod wpływem niepokoju, a nie miłości do siebie; z trudem akceptuje ewolucję własnego ja. To, co inni postrzegają jako narcyzm, Monroe uznaje za pracę: to część jej prób kontrolowania tego, jak jest postrzegana, a zatem tego, ile jest warta. Chociaż jej wizerunek „stał się ciężarem, stał się... jak to się mówi... kamieniem u szyi[21]", był także częścią „pogoni za pięknem":

> Kiedy przychodzą fotografowie, czuję się, jakbym patrzyła w lustro. Sądzą, że ustawiają mnie tak, jak im się podoba, ale wykorzystuję ich, by wyrazić siebie. [...] Czasami miałam wrażenie, że zabijam prawdę, gdy pozbywałam się zdjęć, które nie były dobre dla mojego publicznego wizerunku. Oto Marilyn Monroe z jajkiem na twarzy. Kiedyś byłam przywiązana do pogoni za pięknem, jak narkoman do swojej działki.[22]

Monroe stała się obiektem inwigilacji: starała się kontrolować swój wizerunek właśnie dlatego, że inni mieli trudności z oddzieleniem go od jej osoby. Ale z powyższego fragmentu jasno wynika, że potrafiła odróżnić swoje ja od „publicznego wizerunku"; po prostu próbowała uniknąć ośmieszenia, pokazania się „z jajkiem na twarzy". Upokorzenie leży u podstaw życia Marilyn Monroe, upokorzenie, które wiąże się ze zdemaskowaniem.

Jeden z fragmentów *My Story*, najczęściej cytowany w apokryfach dotyczących Monroe, opowiada o fantazji, jaką narratorka miała w dzieciństwie, dotyczącej rozebrania się w kościele:

> Koniecznie chciałam stanąć nago przed Bogiem i innymi ludźmi. Musiałam zaciskać zęby i siadać na dłoniach, żeby powstrzymać się przed zdjęciem ubrania, a czasami modliłam się i błagałam Boga, by mi na to nie pozwolił.
>
> Miewałam nawet sny na ten temat. We śnie wchodziłam do kościoła ubrana w krynolinę, pod którą nie miałam bielizny. Ludzie leżeli na plecach między ławkami, a kiedy przechodziłam nad nimi, spoglądali na mnie od dołu.
>
> Moje pragnienie pokazania się nago i towarzyszące mu sny nie były nacechowane wstydem ani poczuciem grzeszności. Śniąc o ludziach zaglądających mi pod sukienkę, czułam się mniej samotna. Chyba chciałam, aby zobaczyli mnie nago, ponieważ wstydziłam się swojej biednej bladoniebieskiej sukienki. Nago przypominałam inne dziewczynki, a nie kogoś w mundurku z sierocińca.[23]

Ta symboliczna opowieść – w końcu to sen – często powtarza się w biografiach Marilyn Monroe, zazwyczaj jako dowód jej patologicznego „ekshibicjonizmu”, tak jak w relacji Freeman, która uznaje tę historię za fakt i na jej podstawie „diagnozuje” charakter i psychikę Monroe. Krytykancki ton stanowi przykład potępienia, z jakim autorzy traktują nagość Monroe:

> Marilyn nigdy nie stała się kobietą dojrzałą. Żyła jak podlotek. Nie miała dojrzałej psychiki niezbędnej do zbudowania trwałego małżeństwa. Własne ciało stanowiło jedyny powód istnienia. Nienawidziła bielizny, chciała pozostać nagim dzieckiem, chciała być kochana za własne ciało. Powiedziała później, że kiedy matka od czasu do czasu zabierała ją do kościoła, częstokroć nawiedzało ją pragnienie, by zrzucić ubranie, stanąć nago. Jak gdyby był to jedyny sposób, w jaki mogła wzbudzić miłość i troskliwość.[24]

Podstawową kwestią pozostaje, czy Monroe rzeczywiście wypowiedziała te słowa – i miała taki sen – a nie jest to tylko błędna interpretacja *My Story* przez Freeman. Równie dobrze może to być fabularyzowany fragment tego niezwykle zniekształconego tekstu. Jeżeli mamy do czynienia z fikcją, ponownie możemy dostrzec, w jaki sposób autorzy apokryfów czynią Marilyn naturalnym ucieleśnieniem własnych

fantazji, a także jak mało szacunku mają dla swojego obiektu i dla ciała, które podobno uwielbiają.

Ta opowieść może być jednak prawdziwa. Osoby, z którymi Monroe mieszkała – na przykład jej nauczycielka aktorstwa Natasha Lytess, przyjaciele John i Lucille Carollowie, pokojówka Lena Pepitone – potwierdzają, że lubiła chodzić nago po domu. Znane są historie o tym, jak upokorzyła Joego DiMaggia, a także Franka Sinatrę, z którym później była związana, wchodząc nago do pokoju, gdy przyjmowali gości. Chociaż we fragmencie *My Story* czytamy, że nagość nie była dla niej powodem wstydu – raczej wyzwoleniem od upokorzenia związanego z noszeniem tanich ubrań – słowa Natashy Lytess pokazują, że opowieści o nagości Monroe będą wykorzystywane w celu jej poniżenia:

> Przechodziła nago z sypialni do łazienki w środku dnia. Kąpiel zajmowała jej co najmniej godzinę. Potem – wciąż bez ubrania – wchodziła z nieprzytomnym, rozmarzonym wzrokiem do kuchni [...]. Kiedy została słynną gwiazdą [...] wciąż beztrosko krążyła na golasa po swoim bungalowie, między garderobianymi, wizażystkami i fryzjerkami.
>
> Bycie nago, jak się wydaje, uspokaja ją – niemal hipnotyzuje.
>
> Kiedy zauważała swoją sylwetkę w wysokim lustrze, siadała albo stawała przed nim z rozchylonymi ustami i sennie przymkniętymi oczami, jak kotka drapana za uchem, chłonąc swoje odbicie.[25]

Słowa takie jak „narcyzm” i „ekshibicjonizm” sugerują, że skłonność do nagości i zaabsorbowanie własną osobą były nie tylko powodem do wstydu, lecz także problemem, nawet chorobą. Summers nazywa to „kompulsywną nagością”, której źródła tkwią w traumatycznym dzieciństwie, a która sprawia, że Marilyn nie może się powstrzymać przed „paradowaniem nago” przed ludźmi. Taka niby-diagnoza piętnuje Monroe za te aspekty jej wizerunku, które kultura wychwala – jej „swobodną” i „otwartą” seksualność.

Idea, zgodnie z którą Marilyn można zrozumieć wyłącznie w kontekście seksualnym, jest przedstawiana jako psychologiczna prawda o jej życiu w ramach dosłownych interpretacji jej postaci:

> Seks był jej równie niezbędny jak jedzenie. Stanowił pokarm dla jej fantazji, których ciężar mógł ją przytłoczyć, które mogły zaprowadzić ją do domu wariatów, podobnie jak uczyniły to z jej matką. Dopóki ktoś jej nie pokochał, czuła się „nikim" (jakby nie miała ciała), więc uczyniła wszystko, by jej ciało było najbardziej ponętnym na świecie. Gdyby mężczyźni uznali ją za seksualnie pociągającą, nie zwariowałaby jak jej matka, która przez osiem lat szukała stałego partnera i nie znalazła go.[26]

Relacja Freeman jest sztandarowym przykładem widocznej w apokryfach tendencji do dosłownego diagnozowania Monroe: jeśli Marilyn jest symbolem, to dosłowna interpretacja może sprawiać wrażenie prawdy. W przykładzie przedstawionym przez Freeman ciało i umysł Monroe nie są organicznie połączone, ale raczej patologicznie rozszczepione; mimo wszystko jej atrakcyjne ciało poprzez zaledwie kilka zdań zostaje skojarzone z szaleństwem. Marilyn miała być pożądana dlatego, że czyniła seks niewinnym, jednak obłęd i śmierć, które czają się za rogiem – a w życiu Monroe zawsze idą w parze z seksem – ponownie przywołują motyw kary. Seks jest stałą oznaką jej chorej psychiki, chociaż zarazem symbolizuje prawdę o jej ciele:

> Wychodząc za mąż za Arthura Millera, Marilyn powiedziała pewnej przyjaciółce: „Teraz już nie będę musiała ciągnąć fiuta", odwołując się tym samym do pewnej praktyki seksualnej, która bliższa jest ssaniu piersi niż wyrażaniu dojrzałej miłości. [...] Kiedy Marilyn była początkującą aktorką, wykorzystywała seks, by dostać role w filmach. [...] Seks stał się dla niej, podobnie jak dla wielu kobiet, nie tylko sposobem, w jaki nieświadomie próbują zdobyć miłość matki, lecz także formą uwolnienia ukrytego gniewu.[27]

Miszmasz rozwodnionej freudowskiej psychologii, jaki serwuje nam Freeman, z jednej strony jest tak idiotyczny, że niemal niezrozumiały, a z drugiej – odzwierciedla widoczną w apokryfach tendencję do

wyszukiwania fałszywego psychologicznego wytłumaczenia dla całkowicie normalnych uczuć, co w efekcie wzmacnia niezwykłość Marilyn (w przypadku uczuć pozytywnych) lub jej patologię (w przypadku negatywnych). Założenia, na których opiera się Freeman – że seks oralny jest wyrazem niedojrzałości, a kobiety uprawiają seks z mężczyznami, ponieważ chcą być kochane przez swoje matki – pokazują, że seks pozostaje czymś, czego wiele osób w naszej kulturze nie potrafi do końca zaakceptować. Monroe staje się wyrazem tych wątpliwości; nasze mieszane uczucia są obecne w jej zagubieniu. Receptą na te wątpliwości staje się patologia dosłowności.

NA KOLANACH: FELLATIO I ETYKA ZAWODOWA

Minęły cztery lata od podpisania kontraktu z 20th Century Fox w 1946 roku, zanim pragnienie Marilyn, aby być piękną i zostać gwiazdą, przyniosło owoce i zwróciło na nią uwagę kinowej widowni. Przez te cztery lata pracowała jako modelka i, jak wiele początkujących aktorek, starała się przebić, grając drobne role i występując w mało istotnych filmach, przesiadując w drogerii Schwab’s wspólnie z innymi kandydatami do hollywoodzkiej kariery. Jako że miała się stać naszym najsłynniejszym symbolem seksu, a według niektórych wręcz najbardziej pożądaną kobietą na świecie, większość biografów zadaje pytanie „oczywiste” w przypadku kobiety, której kariera jest nierozłącznie związana z seksualnością: czy dotarła na szczyt przez łóżko? To pytanie zakłada, że ciało Marilyn było nie tylko jej największym atutem, ale towarem, którym mogła handlować. Tak jak w wypadku sugestii, że nastoletnia Monroe sprowokowała gwałt, a także „diagnozy” oskarżającej ją o narcyzm, również zwolennicy teorii o prostytuowaniu się Marilyn twierdzą, że sama tego chciała.

Pisząc o okresie, w którym Monroe próbowała się przebić w Hollywood, biografowie wciąż powracają do pytania, jak jej się to udało. Niemal wszyscy cytują Emmeline Snively, która prowadziła agencję modelek Blue Book i umożliwiła Monroe start w branży.

Snively powiedziała kiedyś: „Modelki pytają mnie, co mają zrobić, żeby dorównać Marilyn Monroe, a ja na to, kochana, powiadam im, gdybyś miała połowę tego oleju w głowie, co ona, choćby połowę, co ta dziewczyna, odniosłabyś niemały sukces. Ale taka jak ona więcej się nie zdarzy”[28]. Większość autorów jednak koniecznie próbuje pokazać, że Monroe robiła karierę za wszelką cenę; utożsamiając ją z prostytucją w rozmaitych formach, usiłują ustalić, czy i jak wiele Marilyn Monroe zawdzięcza seksowi, a nie ciężkiej pracy. Summers na pierwszych stronach *Bogini* pyta, czy Monroe osiągnęła sukces „w ramionach umiejętnie dobieranych kochanków”[29]. Pomimo upartego uznawania wizerunku Monroe za fikcję, biografowie chcą wierzyć, że odzwierciedlał on rzeczywistość, a seksbombę faktycznie można zredukować do seksu.

Monroe całkiem dobrze sobie radziła jako modelka pozująca do czasopism dla panów, ale podobno, gdy była zaniedbanym dzieckiem, rodziny zastępcze często posyłały ją do kina, bo nie chciały się nią zajmować. Tam zaś wpatrywała się w postacie na ekranie i marzyła, że zostanie gwiazdą filmową. Amatorscy psychologowie są zgodni, że wytwórnie filmowe zapewniały jej tożsamość i własne miejsce: mogła odnaleźć sukces, miłość, zrozumienie i ochronę, gdyby została gwiazdą, a studio stałoby się dla niej rodzicem, domem, zawodem i źródłem osobowości. Rzadziej zwraca się uwagę na to, że mała „Norma Jeane” snuła swoje marzenia w apogeum Wielkiego Kryzysu, a jej dążenia nie były niczym wyjątkowym. Na tym polegał amerykański sen, a ona koniecznie chciała wcielić go w życie. Fakt, że jej się udało, pozwala biografom swobodniej bawić się napięciem budowanym między fantazją a ponurą rzeczywistością.

Monroe naprawdę była zdeterminowana: spotykała się z każdym, z kim mogła, wszędzie zanosiła swoje zdjęcia. Większość autorów jest zgodna, że jako początkująca gwiazdka, całkowicie oddała się w ręce hollywoodzkiej machiny do kreowania wizerunku, a zdaniem wielu

właśnie wtedy nauczyła się, jak sobie radzić z dziennikarzami, w czym wielokrotnie brylowała w późniejszych latach. Od początku skupiała się także na rozwoju, uczyła się aktorstwa, historii literatury, pracy modelki, a także rozmawiała z fotografami o tym, jaka powinna być dobra modelka i jak powinno wyglądać dobre zdjęcie. Znamy sprzeczne opowieści dotyczące jej chronicznej niepunktualności: niektórzy twierdzą, że na początku kariery nigdy się nie spóźniała, była profesjonalistką zawsze gotową do pracy; inni utrzymują, że miała trudności z zapamiętywaniem swoich kwestii i zawsze spóźniała się o godzinę albo dwie. Jej dokuczliwe i częste spóźnienia stały się częścią wizerunku. Dziennikarz Erskine Johnson dowcipkował:

> Dziennikarze czekali, aż Marilyn wysiądzie z samolotu. Samoloty czekały na Marilyn. Dziennikarze czekali, aż Marilyn wysiądzie z pociągu. Pociągi czekały na Marilyn. Producenci filmowi, mąż Arthur Miller, projektanci strojów, wszyscy czekali na Marilyn. Nawet kelnerzy czekali na Marilyn.[30]

Monroe odpowiadała: „To nie ja się spóźniam. To innym strasznie się śpieszy”[31]. Tak czy inaczej, w pierwszych latach kariery nikt w hollywoodzkim układzie nie uważał jej za obiecującą: pierwsze krótkotrwałe kontrakty z wytwórniami 20th Century Fox i Columbia nie zostały przedłużone; potężni mężczyźni w Hollywood, którzy spotykali ją w tamtych latach, zgodnie twierdzili, że nie zapadła im w pamięć.

Właśnie w tamtym okresie, gdy w 1949 roku ledwo wiązała koniec z końcem, Monroe pozowała do nagich zdjęć, które trzy lata później miały wywołać międzynarodowy skandal. Jak widzieliśmy w rozdziale pierwszym, zdjęcia te przyniosły fortunę Hugh Heffnerowi, który kupił negatywy za 500 dolarów, podczas gdy Monroe zarobiła na tamtej sesji zaledwie 50 dolarów (ten schemat ekonomicznego wyzysku powtarzał się przez całą karierę: w ostatnim, nieukończonym filmie na ekranie partnerował jej Dean Martin, którego podobno zatrudniono za pięciokrotność jej gaży. Na końcu tego rozdziału przyjrzymy się dokładniej skandalowi z kalendarzem, na razie wspomnimy jedynie, że

pozując do takich fotografii, Marilyn sprawiła, iż dla niektórych obserwatorów od samego początku była „laleczką”, seksualnym obiektem wystawionym na publiczny widok i na sprzedaż.

W 1949 roku Monroe zyskała bardzo potężnego sprzymierzeńca w osobie agenta Johnny’ego Hyde’a, jednego z najbardziej wpływowych ludzi w Hollywood. Podobno Hyde był pierwszą osobą w branży, która uwierzyła w potencjał Monroe, chociaż wtedy wielu sądziło, że zaślepia go pożądanie. Hyde rzeczywiście zakochał się w Monroe i wielokrotnie prosił ją o rękę. Uważa się, że próbował ją przekonać, apelując do rozsądku: był bardzo bogaty i nie pozostało mu wiele lat życia. Monroe konsekwentnie odmawiała, tłumacząc, że go nie kocha.

Norman Mailer, uroczy jak zwykle, pisząc o tych odmowach, stwierdza: „Czym się kierowała, pozostanie jedną z tajemnic jej życia[32]”, ale wytłumaczenie wydaje się proste: nie postrzegała małżeństwa jako transakcji biznesowej. Nie mamy powodu wątpić, że Monroe wyszła za DiMaggia i Millera z miłości, a chociaż jej definicję miłości komplikowały (jak w przypadku wszystkich) sprzeczne pragnienia i lęki, wydaje się jasne, że mogła wyjść za mąż tylko w poszukiwaniu emocjonalnego, a nie finansowego bezpieczeństwa. Mailer uznaje to za tajemnicze zapewne dlatego, że już wcześniej stwierdził, iż Monroe kierowała się chciwością. Leaming uważa seksualny oportunizm Marilyn za tak fundamentalną część jej osobowości, że porzuca spekulacje („Marilyn musiała być zdenerwowana” jako młoda gwiazdka na hollywoodzkim przyjęciu) i zaczyna czytać w myślach: „wiedziała, że ludzie mówili, iż postąpiła głupio, odrzucając oświadczyny Johnny’ego Hyde’a; [...] przeszło jej przez myśl, że może mieli rację”[33]. Spoto jako jedyny biograf przypisuje odmowę Monroe nie tylko jej niechęci do zawarcia małżeństwa z rozsądku, lecz także kalkulacji – Marilyn rozumiała, że wychodząc za mężczyznę „śmiertelnie chorego”, zostałaby nazwana „materialistką” – postrzega więc jako dowód dbania o własne interesy nawet sytuację, która wyraźnie pokazuje granice oportunizmu Monroe:

w końcu odrzuciła oświadczyny Hyde'a.[34] Te opowieści różnią się niemal wszystkim, poza zgodnym pomięciem zasady brzytwy Ockhama.

Najwcześniejsze relacje, takie jak biografia Zolotowa, podtrzymują wizerunek niewinnej Marilyn, zaprzeczając jej seksualnemu oportunizmowi i tłumacząc, że była zbyt naiwna, by odpowiedzieć na erotyczne zaloty, nawet gdyby mogło jej to pomóc w karierze; Zolotow kończy, cytując anonimowego producenta: „Marilyn nigdy nie sypiała z mężczyznami, którzy mogli czymś się jej przysłużyć"[35]. W 1969 roku Guiles stwierdził to samo w bardziej konkretnym kontekście, omawiając związek młodej Monroe z wpływowym hollywoodzkim magnatem Josephem M. Schenckiem, z którym się „przyjaźniła": „to mało prawdopodobne, aby Joe był sponsorem Marilyn" – deklaruje Guiles, ale to u niego czytelnicy po raz pierwszy napotykają taką sugestię.[36] Guiles na tym nie poprzestaje i upiera się, że czuły pocałunek, jakim się witali, „można prawie uznać za dowód na prawdziwość zarzutu, że Marilyn była kochanką tego blisko siedemdziesięcioletniego mężczyzny"[37]. Nawet w tych najwcześniejszych relacjach, których autorzy chcą wierzyć, że niewinny wizerunek odzwierciedla prawdziwą naturę Monroe, pojawia się widmo prostytucji; seksualne wykorzystywanie stanowi podstawę mitu Hollywood, a obnażone ciało jest specjalnością Marilyn.

Jak zauważyliśmy w rozdziale drugim, w odróżnieniu od fikcyjnych tekstów traktujących o Monroe, w których pojawiają się sceny analnego gwałtu, biografie podkreślają rolę seksu oralnego. Kiedy Guiles poprawiał swoją biografię w 1984 roku, niespodziewanie zmienił podejście. Przywołał plotki o zamiłowaniu Schencka do „aktu fellatio" oraz o tym, że Marilyn była jego „seksualną partnerką w tej i innych konfiguracjach", ale potem dodał:

> Większość osób, które dobrze znały Marilyn, uważa, że jeśli sypiała z Joem Schenckiem, to nie po to, by rozwinąć swoją karierę albo otworzyć sobie jakieś drzwi. Marilyn odrzucała każdą propozycję zrobienia kariery przez łóżko. Związek z Schenckiem raczej zaszkodził jej relacjom z wytwórnią Fox, ponieważ

dyrektor studia Darryl F. Zanuck znienawidził ją za to, że „oddawała się" jego mało wpływowemu starszemu partnerowi, i nie interesował się jej karierą.[38]

Ta historia stopniowo ewoluuje; Guiles czerpie od Zolotowa, dopuszczając możliwość, że Monroe próbowała rozwijać swoją karierę za pomocą seksu. W tych wczesnych relacjach nadal uznawana jest jednak za zbyt prostoduszną, by skutecznie stosować takie metody: sypia z niewłaściwymi mężczyznami. Taka naiwna nieudolność jest kluczowym elementem postaci Marilyn: na niej wzoruje się Sugar Kane w *Pół żartem, pół serio*, gdy tłumaczy, że zawsze zakochuje się w niewłaściwych facetach, ponieważ nie jest zbyt bystra. Chociaż Guiles jest bliski zasugerowania, że Marilyn robiła karierę przez łóżko, w swojej interpretacji nadal utrzymuje, że cechowały ją niewinność oraz urocza szczerość.

Tłumacząc słynną pogardę Zanucka względem Monroe jego (błędnym) przekonaniem, że starała się wykorzystywać seks, by rozwijać karierę, Guiles jednocześnie przypisuje pruderię osobie, którą trudno o nią podejrzewać: według licznych relacji przez łóżko Zanucka podczas jego pracy w wytwórni 20th Century Fox przewinęło się wiele kandydatek na gwiazdy. Osobista niechęć Zanucka do Monroe nie podlega dyskusji, ale nie jest już tak oczywiste, czy rzeczywiście nie interesował się jej karierą. Wielu autorów utrzymuje, że zbyt dobrze zdawał sobie sprawę z komercyjnej wartości Monroe, by ulegać osobistym antypatiom. Pomimo ich wzajemnej wrogości (a może dzięki niej) wielu autorów, na przykład Oates, zakłada, że Monroe musiała sypiać z Zanuckiem. Kiedy jednak biograf Zanucka Mel Gussow spytał go w 1971 roku, czy opowieści o aktorkach trafiających do jego łóżka są prawdziwe, Zanuck kategorycznie zaprzeczył, dodając: „Nawet w przypadku Marilyn Monroe. Nie znosiłem jej. Nie przespałbym się z nią, nawet gdyby mi zapłaciła"[39]. Zapewne tego nie zrobiła, a chociaż Zanuck mógł po prostu sprytnie uchylać się przed niewygodnym pytaniem, raczej nie wydaje się, by wynagradzał Monroe za seksualne przysługi.

Paralipsa – wprowadzenie jakiejś koncepcji poprzez jej zaprzeczenie – pozwala autorom podkreślać znaczenie seksualnego handlu, od którego pozornie odwracają wzrok. Dlatego chociaż książkę Mailera z 1973 roku trudno nazwać delikatną, pisarz wspomina o seksie oralnym tylko poprzez paralipsę (i jest to pierwsza istotna wzmianka na ten temat). Udając, że wcale tego nie robi, Mailer sugeruje, że Monroe nie cofała się przed takimi praktykami: „Hollywood długo podtrzymywał gorszący mit wielkiego producenta, który siedząc w prywatnym gabinecie, przyjmował gwiazdki w czasie godzin pracy, po czym zamykał drzwi na klucz, odpinał guziki rozporka – spuśćmy zasłonę w chwili, gdy aktoreczka opada przed nim na kolana”[40]. Tylko że wcale nie pomijamy tej sceny: Mailer zadbał o to, by dziewczyna uklękła, po czym ją zostawił, zarzekając się, że tego nie zrobi.

W połowie lat osiemdziesiątych panowało przeświadczenie, że Monroe „na pewno” zdobywała role przez łóżko, a biografowie-mężczyźni są zgodni, że w grę wchodził seks oralny. Ta historia niewątpliwie zaczęła być szerzej akceptowana, gdy poczuliśmy się bardziej wyzwoleni seksualnie; jednocześnie częste powtarzanie nadało jej status faktu. Przyznając, że Monroe „wyparła się intymnych kontaktów z Joem Schenckiem”, Summers następnie cytuje kilka wypowiedzi podważających jej wersję, wliczając słowa Amy Greene, według której Marilyn dała „wyraźnie do zrozumienia, że zrobiła karierę przez łóżko. [...] Powiedziała: «Spędzałam większość czasu na kolanach»”[41]. (Rollyson tymczasem utrzymuje, że Monroe nie miała w zwyczaju zwierzać się Amy Greene, ponieważ uważała ją za niegodną zaufania oportunistkę[42]). Spoto także uznaje seksualną relację Marilyn z Schenckiem za fakt i – podobnie jak Guiles – nie pozostawia wątpliwości, że dochodziło do seksu oralnego: według niego Monroe zdradziła kilku zaufanym osobom, że „po raz pierwszy, ale nie ostatni, musiała klęczeć przed swoim zwierzchnikiem, co nie było ogólnie przyjętą pozycją przy składaniu prośby. Rozpaczliwie pragnęła pracować, osiągnąć sukces jako gwiazda filmowa”[43].

Lubieżność tych relacji jest niezaprzeczalna: biografom z pewnością podoba się wizja Marilyn Monroe na usługach filmowych magnatów. Ale cieszy ich także spektakl uległości, widok wpływowej kobiety na kolanach. Podczas gdy w powieściach, które opowiadają o życiu Monroe, pojawiają się fikcyjne opisy wykorzystywania przyjmujące postać fantazji na temat seksu analnego z szefami wytwórni, biografie przedstawiają Marilyn świadomie ulegającą przełożonym. Według powieści Marilyn odrzuca seks analny, tymczasem seks oralny jest z nią do tego stopnia utożsamiany, że Kate Millett automatycznie zakłada jego obecność: „Warhol skupia się na ustach, wielokrotnie je powiela, bawiąc się skojarzeniami z seksem oralnym, jakie wywołują ekstatycznie rozwarte wargi” – stwierdza, mimo że Warhol powiela całą twarz (a usta Marilyn są ledwie uchylone). Poznaliśmy granice opowieści: seks oralny jest wszędzie, ale seks analny musi zostać ograniczony do fikcji literackiej. W obu tych fantazjach zadaniem Marilyn jest dawanie, a nie otrzymywanie rozkoszy. Jest skłonna uklęknąć, ale się nie położy. Jest uległa, ale nie bierna – aktywnie uszczęśliwia mężczyzn. W wersji biograficznej Monroe jest w większym stopniu odpowiedzialna za wykorzystywanie, które ją spotyka.

W tych opowieściach Monroe ma jednak jakiś wybór i cechuje ją determinacja, jakiej próżno szukać w fikcyjnych fabułach: biografowie postrzegają ją nie jako bierną ofiarę, ale czynną kreatorkę własnej kariery. Kapitulacja jest wyborem: zakłada możliwość odmowy. Z tego powodu jest to także paradoksalnie historia o zachowaniu czystości Marilyn. W noweli graficznej, wspomnianej w rozdziale drugim, gdy magnat filmowy chce „zerżnąć Marilyn w tyłek”, a ona odmawia, mężczyzna odpowiada: „To nie może być gorsze niż ssanie fiuta Joemu”, oznajmiając, że Schenck jest nią znużony, a on sam może wyświadczyć jej wiele przysług, jeśli będzie dla niego miła. Wtedy Marilyn w wersji Hyatt uderza go w twarz i wychodzi z pokoju. To dorosła wersja *My Story*, w której Norma Jeane rzuca pięciocentówkę w twarz „pana Kimmela”, powodowana urażoną niewinnością.[44] Chociaż symbolizuje „wstydliwość” seksu, musi odzyskać niewinność.

Jak natomiast zobaczymy w rozdziale szóstym, biografom także udaje się odwoływać do odbytu Monroe, dzięki czemu niczego nie pomijają.

Tak samo jak Spoto, także Guiles, Rollyson, Steinem i Oates usprawiedliwiają zachowania Monroe, które uznają za prostytucję lub zgodę na wykorzystanie, rozpatrując je w kategoriach etyki zawodowej. Steinem w swojej obronie Marilyn posuwa się nawet dalej niż Spoto: „Marilyn oferowała seks po to, by móc pracować, a nie po to, aby nie musieć pracować”[45]. Zatem w tych relacjach prostytucja jest usprawiedliwiona, jeśli nie zastępuje uczciwej pracy, ale jedynie ją umożliwia. Jeśli za seks nie otrzymuje się pieniędzy, prostytucja, jak widać, może być dopuszczalna: „Nie chciała pieniędzy, zależało jej na pracy”[46]. Rollyson opisuje rzekomy seks Monroe z producentami jako „podziękowanie”, co czyni jej motywy znacznie bardziej akceptowalnymi, niż gdyby chodziło o „zapłatę”, chociaż różnica jest tylko semantyczna.[47] Guiles dokonuje jeszcze bardziej szczegółowego rozróżnienia między otrzymywaniem zapłaty za seks a płaceniem za pomocą seksu, gdy zapewnia czytelnika, że „jeśli nawet Marilyn podziękowała w sypialni za kilka kolacji, nie oznacza to, że poszła na poważne ustępstwa”[48]. Wszyscy ci autorzy uważają się za znawców seksualnej polityki w Hollywood i zakładają, że sukces opiera się na wykorzystywaniu kobiecego ciała (przez samą zainteresowaną albo przez innych). Ale podczas gdy Steinem nie potrafi zdecydować, czy taki utylitaryzm to sprzedanie siebie, czy przykład amerykańskiej przedsiębiorczości, Guiles w ogóle nie uważa takich praktyk za istotne.

Żaden z tych autorów nie dopuszcza myśli, że oferowanie usług seksualnych za pieniądze także może być pracą. Prostytutki najwyraźniej nie pracują, a płacenie seksem za pracę jest zdecydowanie bardziej akceptowalne niż otrzymywanie za niego pieniędzy, chociaż efekt jest taki sam: seks pozwala zarabiać. Wszystko najwyraźniej opiera się na niewypowiedzianym założeniu, że seks jest przyjemnością, a nie pracą, chociaż to niewątpliwie zależy od uczuć zaangażowanych osób.

Mamy zatem do czynienia z metaforyczną prostytucją, ale Summers i Spoto są zgodni, że Monroe również „dosłownie” (jak to określa Summers) handlowała swoim ciałem; latem po rozstaniu z Doughertym podobno sprzedała się za piętnaście dolarów mężczyźnie spotkanemu na ulicy. Zarówno Summers, jak i Spoto wierzą także w inną anegdotę, która pojawiła się w biografii nauczyciela Marilyn, Lee Strasberga, który wielokrotnie powtarzał swojemu biografowi („Powtórzył to trzykrotnie, do magnetofonu”), że Monroe opowiadała o swojej pracy dziewczyny na telefon.[49] Obaj autorzy akceptują „dowody” przywoływane przez Strasberga, chociaż Summers nie wierzy w zapewnienia Monroe, że została zgwałcona. Tylko Steinem zauważa, że „żadne niezależne dowody” nie potwierdzają tego, że Marilyn była dziewczyną na telefon (ale nie wskazuje na to, iż samo wielokrotne powtarzanie tej historii przez Strasberga nie świadczy o jej prawdziwości), i jest równie możliwe, że Monroe podkoloryzowała swoją żałosną opowieść o przymusowej prostytucji, tak samo jak w przypadku sfałszowanych relacji o gwałcie w dzieciństwie.

Leaming jako jedyna kobieta zakłada, że Monroe „krążyła” po Hollywood; opowiada o tym bez emocji. W odróżnieniu od biografów mężczyzn nie stara się precyzować, do jakich seksualnych aktów dochodziło; jej opis stanowi interpretację psychologiczną, pełną spekulacji dotyczących uczuć i motywacji Monroe:

> Kiedy Marilyn chodziła na przyjęcia u Wujka Joego albo wyjeżdżała z nim na weekend do Palm Springs, on chętnie udostępniał ją kolegom. Wielu mężczyzn chciało pójść z Marilyn na górę na pół godzinki, ale żaden nie był ani trochę zainteresowany daniem jej roli w filmie. [...]. Chociaż Monroe starała się odgrywać wesołą dziewczynę, praktyki, w których uczestniczyła podczas przyjęć, były brutalne, poniżające, czasami nawet niebezpieczne. Mężczyźni bywali agresywni. Pewnego razu Marilyn znalazła się w sypialni z trzema z nich; dwóch ją przytrzymywało, podczas gdy trzeci próbował ją zgwałcić. Jakoś udało jej się uwolnić, ale to zdarzenie przywołało wspomnienia o seksualnej napaści, której doświadczyła w dzieciństwie, gdy Grace [McKee] przekonała ją, że sama sprowokowała atak. Marilyn chodziła na te przyjęcia w poszukiwaniu pomocy

> i uwagi. Dobrze wiedziała, czego goście oczekują od niej i od innych dziewcząt [...]. Dlatego w pewnym sensie wierzyła, że sama sprowokowała ten incydent. Ale z drugiej strony wiedziała, że to nieprawda, i była wściekła na mężczyzn, którzy tak ją potraktowali.[50]

Leaming przyznaje, że Marilyn padała ofiarą licznych napaści seksualnych, ale u Summersa takie twierdzenie wzbudza kpinę: „Czy była przypadkiem «urojonej ofiary» w statystykach napadów?”[51]. Arthur Miller również silnie zaakcentował sceptyczne podejście do tej opowieści na kartach *Zakrętów czasu*: „Opowiadała na przykład, że na jakimś przyjęciu dwaj goście usiłowali ją zgwałcić, czego szczęśliwie uniknęła, ale prawdziwość bądź nieprawdziwość tej relacji była daleko mniej ważna niż obojętny ton Marilyn, jakby rzecz nie dotyczyła jej osobiście”[52]. To nie znaczy, że Summers i Miller muszą mieć rację; wręcz przeciwnie, wydaje się prawdopodobne, że kobieta regularnie uczestnicząca w hollywoodzkich przyjęciach mogła paść ofiarą seksualnej napaści. To w każdym razie tylko spekulacje. Znacznie ważniejszy jest fakt, że Leaming nie wspomina, z jaką pogardą podchodzili do tych opowieści mężczyźni, którzy znali bądź chcieli poznać Marilyn. Zamiast przeciwstawić się kpinom, z jakimi spotykają się twierdzenia Marilyn, Leaming kończy pogardliwym „wytłumaczeniem” pomieszania u Monroe poczucia winy z gniewem, emocji, które sama jej przypisała.

Opowiadając o swoich wczesnych seksualnych doświadczeniach w Hollywood, Monroe wykazywała się znacznie większym pragmatyzmem, niż sugeruje Leaming. Jej słowa cytują dwaj różni dziennikarze, którzy znali ją osobiście: Weatherby i Jaik Rosenstein. Oto, co powiedziała Rosensteinowi:

> Kiedy producent zaprasza aktorkę do swojego pokoju, żeby porozmawiać o roli, wiadomo, że nie chodzi mu tylko o pracę. A rola i najmniejszy choćby kontrakt są dla dziewczyny najważniejszą rzeczą pod słońcem, ważniejszą niż to, czy będzie jadła obiad. Może być głodna, może spać w samochodzie, to nie ma najmniejszego znaczenia, jeżeli tylko ma rolę. Wiem, ponieważ bywałam głodna

> i sypiałam w samochodzie wiele razy. I chodziłam do łóżka z producentami. Kłamałabym, gdybym powiedziała, że nie...[53]

Opowieść Monroe mogłaby dotyczyć każdej dziewczyny o podobnych ambicjach, zmagającej się z podobną presją. Nie wyczuwamy u niej wstydu ani wściekłości. W książce *Conversations* Weatherby'ego Monroe wypowiedziała się nieco wnikliwiej na temat osobistego rozwoju, zmiany zdania i oceny przeszłych wydarzeń w świetle późniejszych doświadczeń:

> Czasami mam fatalny gust do mężczyzn. Był taki czas, gdy czułam się wyróżniona, jeśli zainteresował się mną jakikolwiek mężczyzna. Zbyt łatwo ufałam ludziom, nawet gdy raz za razem mnie zawodzili. Pewnie byłam wyjątkowo głupia. Sądzę, że mogłabym znów spróbować z facetem, ale tylko z kimś wyjątkowym. Oczywiście już zapłaciłam za wszystko, co zrobiłam. Zdarzało się, że pojawiałam się na przyjęciu w towarzystwie męża i spotykałam tam któregoś z tych hollywoodzkich gnojków, a oni obłapiali mnie bezwstydnie przy wszystkich, jakby chcieli powiedzieć: „Och, mieliśmy ją". To pewnie typowe dla byłej dziwki, chociaż nigdy nie stałam się dziwką w tym sensie. Nikt nigdy mnie nie utrzymywał; zawsze sama za siebie płaciłam. Ale przez pewien czas zbytnio reagowałam na pochlebstwa i sypiałam ze zbyt wieloma mężczyznami, sądząc, że mi to pomoże w karierze, chociaż nigdy nie robiłam tego, jeśli facet mi się nie podobał. Wszyscy byli tacy pewni siebie, a mnie brakowało pewności, dlatego przy nich czułam się lepsza. Ale w ten sposób nie da się budować pewności siebie. Trzeba to robić poprzez zdobywanie szacunku.[54]

Jeśli uznamy, że te dwie relacje w miarę wiernie przekazują słowa Monroe, wynika z tego, że apokryfy nie biorą pod uwagę jej całkowicie naturalnych uczuć.

Być może używała seksu także jako strategii rozwoju zawodowego, ale czy tak trudno uwierzyć, że sądziła, przynajmniej w niektórych przypadkach, że tym mężczyznom naprawdę na niej zależało? Kolejni autorzy są tak pewni, że potrzeba miłości wpływała na wszystkie decyzje i zachowania Marilyn, że musi dziwić, dlaczego nie brali pod uwagę, iż Monroe mogła, tak samo jak my wszyscy, paść ofiarą

mieszanki zauroczenia, złej oceny sytuacji, romantycznej nadziei i niepewnej tęsknoty za uznaniem ze strony obiektu pożądania, czego często żałuje się w starszym wieku. Jeśli te relacje są prawdziwe, to jej wczesne związki cechowały się nie tylko ambicją, lecz także oportunizmem: chociaż Marilyn jest symbolem seksu, nie musi być odporna na kulturowe wpływy, którym ulegają inni ludzie. Pragmatyczna i optymistyczna nuta wyczuwalna w tych dwóch opowieściach zanika w mentorskim tonie biografów, którzy najwyraźniej nie potrafią współczuć Monroe i dlatego nie chcą uznać, że walczyła o swoją pozycję i zmagała się ze sprzecznymi emocjami, które tak często pojawiają się w seksualnych relacjach.

Łatwo zapomnieć o uczciwości, gdy próbujemy wybielić albo „ocalić" Marilyn przed kpinami. Upierając się, że była ofiarą, Oates odrzuca opowieści, w których Monroe dotarła na szczyt poprzez łóżko, nazywając je fałszywymi plotkami, których „uporczywość stanowiła złowieszczy znak" złośliwej mizoginii, i ignorując fakt, że Marilyn sama przyznała się do sypiania z producentami.[55] Powraca błędna logika, którą naznaczone są opowieści o gwałcie w dzieciństwie: to, że źródło plotek jest podejrzane, nie oznacza, iż sama plotka jest nieprawdziwa. Założenie, że Monroe musiała zrobić karierę przez łóżko, rzeczywiście ma (wybitnie) mizoginiczny charakter, ale to nie znaczy, że Monroe nie brała udziału w seksualnych gierkach hollywoodzkiego układu. Ci autorzy wolą przedstawiać ją jako niewinną, bezbronną ofiarę. Początkiem takiego podejścia do Marilyn ze strony niektórych kobiet stała się deklaracja Ayn Rand wygłoszona po śmierci Monroe w sierpniu 1962 roku: „jeśli kogoś możemy nazwać ofiarą społeczeństwa, to z pewnością Marilyn Monroe"[56].

Monroe była prawdziwą kobietą, która dokonywała trudnych wyborów; może nie wszystkie okazały się słuszne albo konsekwentne. Niezdolność do sklasyfikowania lub określenia jej motywów nie świadczy o jej nienormalności, wręcz przeciwnie. Monroe to nie fikcyjna postać; oceniając, czy jej działania były idealne, tracimy z oczu

istotną prawdę, że kobiety zawsze musiały zawierać trudne układy z patriarchatem, a zamiast tego mierzymy ją anachroniczną i sztywną miarą.

Co więcej, zrównanie moralności z seksualnością historycznie stanowiło jeden z głównych mechanizmów społecznej kontroli nad kobiecym ciałem. Aby przeciwstawić się mizoginii studyjnego układu, Oates i Steinem przedstawiają swoją Marilyn jako moralnie czystą, ale ta strategia paradoksalnie podtrzymuje mizoginistyczny podział na madonny i dziwki, w którego ramach liczba seksualnych partnerów kobiety świadczy o jej moralnej, społecznej, a także ekonomicznej wartości. Arthur Miller wpada w tę samą pułapkę w dramacie *Po upadku*, gdy jego alter ego, Quentin, narzeka, że Maggie „dała się przeżuć i wypluć całej armii wyszczerzonych mężczyzn!”. Chociaż ci wyszczerzeni mężczyźni są godni pogardy, to kobieta stała się zużytym towarem. „Feministyczne” podejście Steinem i Oates w ostatecznym rozrachunku niewiele się różni od „mizoginistycznego” portretu Millera. Co ciekawe, Steinem i Oates koniecznie próbują przypisać Marilyn tę samą niewinność, która stanowiła kluczowy element fałszywego wizerunku dziecinnej kobiecości, jaki według nich narzuciła jej grupa mężczyzn zainteresowana tylko „małymi dziewczynkami”. Paradoksalnie, broniąc Marilyn na podstawie etyki zawodowej, ignorujemy ideologiczną rolę, jaką ta etyka odgrywa w podtrzymywaniu i usprawiedliwianiu monopolistycznego kapitalizmu, który konsekwentnie wykorzystywał Monroe, zarówno finansowo, jak i seksualnie, przez całe jej życie.

Podkreślanie przez biografów moralnych aspektów seksu przesłania mniej jaskrawy, ale równie ważny motyw tych opowieści: moralność pracy. Pytanie, jak ciężko Marilyn Monroe pracowała na swój sukces – czy na niego zasłużyła – jest niezwykle istotne w przypadku każdej relacji. Czy wspięła się na szczyt zbyt łatwo, bez wysiłku? Czy łączyła interesy z cielesną rozkoszą w sposób wykraczający poza merytokratyczne, purytańskie reguły stanowczo oddzielające pracę od

zabawy? Dopóki nie czerpie z seksu radości, autorzy są skłonni wybaczyć jej łamanie zasad, jednocześnie utrzymując, że taki seks nie był pracą – mimo że robienie dla pieniędzy czegoś, czego się nie lubi, jest jej dobrą definicją. Tylko dostrzegając przymus i pogwałcenie praw, z jakimi miała do czynienia Monroe, możemy zrozumieć jej (rzekomą) zgodę na (rzekome) seksualne wykorzystywanie: chociaż seks w tych wypadkach nie jest pracą, tylko uleganiem dyskryminacji i prześladowaniom, co oznacza, że Marilyn zapłaciła wysoką cenę za swój sukces.

Sukcesy Marilyn zawsze traktowano z dozą sarkazmu. Kiedy wreszcie została „odkryta”, skupiano się głównie na jej kołyszących się biodrach, a komplementy, którymi ją obdarzano, były nacechowane ironią. Zagrała swoją przełomową rolę w *Szczęśliwej miłości*, przeciętnym filmie braci Marx, w którym pojawia się na ekranie tylko na chwilę, by wolnym krokiem oddalić się od Groucha. Później opowiadała, że Groucho ocenił, iż „ma najładniejszy tyłek w branży”. Często cytuje się także słowa dziennikarza Jamesa Bacona, który stwierdził, że „jej pupa wygląda jak dwa szczeniaki walczące pod jedwabnym prześcieradłem”; fotograf Philippe Halsman powiedział, że „jej pupa jakby mrugała do nas z każdym krokiem”. To aktorka Constance Bennett okazała się jednak najbardziej przewidująca, opisując Marilyn jako „dziewczynę, która miała za sobą swoją przyszłość”, co stało się ironicznie prawdziwe, biorąc pod uwagę liczne teorie spiskowe dotyczące śmierci Monroe i roli, jaką odegrały w niej lewatywy. W ten sposób opowieść zatacza koło, powracając do motywu analnej penetracji.

HISTERIA

W pierwszych latach kariery Monroe (1949–1956) wielokrotnie pojawiały się opowieści o jej biseksualizmie, które skupiały się głównie na relacji z nauczycielką aktorstwa Natashą Lytess. W 1948 roku Monroe podpisała półroczny kontrakt z wytwórnią Columbia Studios, gdzie poznała Lytess. Upierała się, aby Natasha pozostawała jej

nauczycielką przez kolejne siedem lat i dwadzieścia dwa filmy, aż do *Słomianego wdowca*, po którym na jej miejsce zatrudniła Paulę Strasberg.

Lytess była dla Marilyn „nauczycielką, kibicem, psychiatrą, najlepszą przyjaciółką, służącą, ostrą przełożoną i kozłem ofiarnym w jednym", jak tu ujmuje Leaming.[57] Na tej długiej liście nie ma „kochanki", ale omawiając relację Lytess z Monroe, wszyscy pozostali biografowie odnoszą się do często powracających plotek o ich romansie. Guiles tłumaczy, że „niektórzy znajomi Marilyn", których nazwisk nie podaje, uważali ich relację za seksualną, lecz Guiles sądzi, że jeśli nawet Monroe przespała się z Lytess, stało się tak dlatego, że była pożądliwa z natury i nie miała żadnych hamulców. Summers cytuje pokojówkę Lenę Pepitone, która w swoim pamiętniku twierdzi, że Marilyn zwierzyła się, iż poszła do łóżka z Lytess, aby ją udobruchać, a później tego żałowała. Summers następnie dodaje, że Skolsky (bliski przyjaciel Monroe) także uważał, że obie kobiety były kochankami, by ostatecznie zacytować zajmującą się Marilyn psychiatrę, która pod koniec życia zdradziła, że gwiazda miała homofobiczne nastawienie. Steinem również powtarza opowieść Pepitone, ale tłumaczy rzekomą chęć Monroe, aby przespać się z Lytess, jej pragnieniem znalezienia zastępczej matki.[58] Według konserwatywnego Spoto Marilyn wykorzystała pożądanie starszej kobiety, ale skutecznie je odrzuciła. Jej biseksualne skłonności dowodziły nadmiernie rozwiniętego libido lub oportunizmu. Biografowie nie biorą pod uwagę, że Marilyn mogła rzeczywiście pożądać innych kobiet albo lubić seks z nimi: bawią się motywem biseksualizmu, nie traktując go poważnie. Rozumieją go w kategoriach rozbuchanego heteroseksualizmu.

W 1976 roku Weatherby ujawnił, że rozmawiał z Monroe o plotkach dotyczących jej biseksualizmu. Oto, co mu odpowiedziała:

> Przypomniałam sobie Monty'ego Clifta. Ludzie, którzy nie są godni otworzyć mu drzwi, kpią z jego homoseksualizmu. Co mogą o tym wiedzieć? Ludzie uwielbiają szufladkować się nawzajem. Wtedy czują się bezpieczni. Próbowano

> zrobić ze mnie lesbijkę. Wyśmiałam ich. Żaden seks nie jest niewłaściwy, jeśli towarzyszy mu miłość. Ale zbyt często traktujemy go jak ćwiczenie gimnastyczne i podchodzimy do niego mechanicznie. Zupełnie jakby ludzie nie potrzebowali drugiego człowieka, a wystarczyła im maszyna ze sklepu. Czasami miałam wrażenie, że chcą mnie zmienić w maszynę.[59]

Monroe wykazuje się tutaj większą psychologiczną przenikliwością niż którykolwiek z jej głównych biografów, którzy nie rozumieją, co wynika z tego cytatu: szufladkowanie sprawia, że ludzie czują się bezpieczniej, a świat staje się przewidywalny i poddaje się kontroli. Pragnienia większości osób nie dają się mimo wszystko zamknąć w gotowych kategoriach.

Chociaż biografowie kwestionują biseksualizm Monroe, w niektórych kręgach uznaje się go za fakt. W artykule naukowym dotyczącym środowiska fanów krytyk kultury John Fiske wykorzystuje Monroe jako przykład tego, w jaki sposób pewne grupy definiują się na podstawie wiedzy dotyczącej sławnych ludzi: „społeczność gejów na przykład przekazuje sobie informacje o tym, które z pozornie heteroseksualnych gwiazd tak naprawdę są homoseksualistami, dzięki czemu wiedzieli dużo wcześniej niż opinia publiczna, że Rock Hudson jest gejem, a Marilyn Monroe – biseksualistką”[60]. Ale w przypadku Marilyn nie mamy do czynienia z wiedzą, tylko ideologią. Potrzeba definiowania siebie za pomocą seksualnych kategorii sama w sobie jest ideologiczną (i arbitralną) decyzją, na co zwróciła uwagę Monroe. Wydaje się, że mamy do czynienia z kolejnym przykładem przemiany naszych przekonań w fakty: jeśli wystarczająco wiele razy usłyszymy, że Marilyn była biseksualna, stanie się to prawdą. W ten sposób wystarczająco silna wiara może zmienić się w „wiedzę”.

Pojawiają się także inne opowieści o biseksualizmie, na przykład rzekoma relacja Brigitte Bardot, która miała uprawiać seks z Marilyn w damskiej toalecie podczas przyjęcia u królowej Elżbiety w 1956 roku. Niektórzy autorzy nadają biseksualny wymiar incydentowi, który prasa ochrzciła „Nalotem na niewłaściwy pokój”: wkrótce po ogłoszeniu

separacji przez Monroe i Joego DiMaggia ten drugi wspólnie z Frankiem Sinatrą wpadł z impetem do mieszkania, w którym obaj panowie spodziewali się przyłapać Marilyn *in flagranti* z jej trenerem emisji głosu, ale włamali się do niewłaściwego mieszkania (patrz rozdział piąty). W wariancie biseksualnym tajemnica polega na tym, że chcieli przyłapać Monroe z inną kobietą.

Jednakże najczęściej powtarzane plotki nie dotyczą Lytess, tylko Joan Crawford, której częste publiczne konflikty z Monroe miały być spowodowane seksualnym odtrąceniem. Guiles w 1984 roku donosił, że Crawford otwarcie krytykowała Marilyn, ponieważ ta odrzuciła jej zaloty; według innych wersji obie aktorki łączył romans. Ta historia najwyraźniej niedawno została „potwierdzona" w niektórych wydaniach *Victim: The Secret Tapes of Marilyn Monroe* Matthew Smitha. Południowoafrykański „Sunday Times" informował, że ta książka „odkrywa prawdę o lesbijskim romansie Marilyn z podupadłą gwiazdą filmową Joan Crawford". W recenzji pojawia się cytat z „transkryptu" rzekomej rozmowy Marilyn z psychiatrą:

> O tak, Crawford. Bez żalu wymknęłyśmy się do jej domu z jednego z koktajli. Poszłyśmy do jej sypialni i pieściłyśmy się nawzajem ustami. Crawford miała potężny orgazm i wrzeszczała jak szalona.
>
> Kiedy znów się spotkałyśmy, próbowała mnie namówić na powtórkę. Powiedziałam jej wprost, że niezbyt mi się podobał seks z kobietą. Odkąd ją odtrąciłam, zaczęła mnie traktować złośliwie.[61]

Wydanie brytyjskie zostało wyraźnie ocenzurowane, ponieważ jedynie parafrazuje tę opowieść:[7*]

> Tym, którzy zastanawiali się nad orientacją seksualną Marilyn, taśmy odpowiedziały na kolejne pytanie. Monroe ze szczegółami opisała intymną schadzkę z Joan Crawford, która podobno pragnęła kontynuacji romansu, ale Marilyn stanowczo odmówiła.
>
> *„Powiedziałam jej wprost, że niezbyt mi się podobał seks z kobietą. Odkąd ją odtrąciłam, zaczęła mnie traktować złośliwie".*

Według mojej wiedzy po 1956 roku nie pojawiają się żadne plotki dotyczące romansów Marilyn z kobietami. Można odnieść wrażenie, że gdy Lytess znika ze sceny, a wkracza na nią Arthur Miller (wraz z dobrze udokumentowanym „histerycznym" pragnieniem Marilyn, by urodzić dziecko), biseksualizm znika z kart historii, a Monroe staje się jednoznacznie i histerycznie heteroseksualna. Tak samo jak jej rzekoma sztuczność, którą można dostrzec w niemal każdym aspekcie wizerunku, histeria również zostanie utrwalona przez biograficzne opowieści, ale jej istota się zmienia, dryfując, jeśli można to tak nazwać, od biseksualizmu przez poronienia aż po samobójstwo. Taka symboliczna podróż jest właściwa dla histerii, zważywszy że jej nazwa pochodzi od starożytnego przekonania, iż tajemnicze fizyczne dolegliwości kobiet są powodowane przez oddzielenie macicy, która chaotycznie przemieszcza się wewnątrz ciała, powodując paraliż. Symboliczna histeria Monroe, podobnie jak jej sztuczność, funkcjonuje w ten sam sposób, a jej łono w późniejszych latach będzie uznawane za źródło wielu zachowań. Można pokusić się o stwierdzenie, że są to wyłącznie „histeryczne" opowieści dotyczące cierpienia łona (które symbolizuje cierpienie Marilyn jako wiecznej Kobiety).

Jak wyjaśnia Showalter w *The Female Malady*: „Pod koniec dziewiętnastego wieku określenie «histeryczny» w literaturze stało się niemal równoznaczne z «kobiecy», oznaczając skrajne stany emocjonalne [...]. Rozległy i niestały repertuar emocjonalnych i fizycznych objawów histerii – ataki, omdlenia, wymioty, krztuszenie się, szloch, śmiech, paraliż – oraz gwałtowne przechodzenie między nimi sugerowały labilność i kapryśność tradycyjnie utożsamiane z kobiecą naturą"[62]. Wszystkie te „dolegliwości" kojarzą się z seksualnością, rozwiązłością i patologią, które psychiatria zwykła nazywać „nimfomanią". Biseksualizm w ramach apokryfów dotyczących Marilyn najwyraźniej pełni funkcję nimfomanii, czyli rozbuchanej seksualności. Ale biografowie nie traktują tego wątku poważnie: u kobiety biseksualne epizody są urocze, nawet podniecające.

Wiąże się z tym także kwestia dyscypliny. Podobnie jak temat pracy zawodowej jest przywoływany przy okazji dyskusji o prostytucji, tak samo zagadnienie dyscypliny pojawia się w związku z przemyśleniami na temat uważanej za nieopanowanie i ekstrawagancję „histerii" Marilyn. Monroe zawsze jest postrzegana jako niezdyscyplinowana i niezorganizowana, co stanowi nie tylko wadę, ale przyczynę niepowodzeń, zgodnie z zasadami purytańskiej etyki zawodowej. Według tej logiki, gdyby Marilyn ciężej pracowała, mogłaby przetrwać. Truman Capote, który znał Monroe, donosi, że nauczycielka aktorstwa i wielka dama Constance Collier uważała jej brak dyscypliny za zapowiedź przedwczesnej śmierci, a między rokiem 1950 a 1955 powiedziała (według relacji Capote'a): „Greta [Garbo] jest skończoną artystką, o absolutnym opanowaniu rzemiosła. A to piękne dziecko nie ma najmniejszego pojęcia, co to dyscyplina, poświęcenie. Jakoś nie wydaje mi się, żeby dożyła sędziwego wieku. Nieodpowiedzialne, że to mówię, ale z jakiegoś powodu czuję, że umrze młodo. Mam nadzieję, modlę się o to, żeby zdążyła wyzwolić ten niezwykły, piękny talent, który się w niej kołacze jak uwięziony duch"[63]. Wszystkie opowieści o „nieopanowanej" seksualności opierają się na tym samym przeświadczeniu, że jej wyzwolenie doprowadzi Monroe do upadku; w ramach tego motywu przewodniego nie bierze się pod uwagę jej ambicji, ciężkiej pracy ani wytrwałości, które według większości znajomych charakteryzowały jej podejście do zawodu (niezależnie od nasilających się problemów behawioralnych.

Po roku pilnego promowania kariery Monroe, wliczając opłacenie drobnej operacji plastycznej podbródka (a być może także nosa, chociaż Summers to kwestionuje), Johnny Hyde zmarł nagle na zawał w 1950 roku. Według większości biografów podczas pogrzebu zrozpaczona Monroe „histerycznie" rzuciła się na trumnę, wielokrotnie wykrzykując imię zmarłego. (Syn Hyde'a jest zazwyczaj wymieniany jako źródło tej opowieści). Tylko Spoto przekonuje, że „w przeciwieństwie do plotek krążących na temat zachowania Marilyn w czasie pogrzebu [...]

w rzeczywistości aktorka przepełniona była bólem pełnym dostojeństwa”[64]. Według pozostałych biografów stanowiła uosobienie histerii, zanosząc się szlochem i szaleńczo wrzeszcząc z bólu.

Lytess twierdzi, że wkrótce potem Monroe próbowała się zabić: podobno znalazła ją śpiącą, z pigułkami rozpuszczającymi się w ustach; usunęła je i szybko zawiozła Marilyn do szpitala. Większość autorów uznaje tę opowieść za fakt. Summers wierzy nie tylko Lytess, ale tak zwanej osobistej relacji Monroe dotyczącej jej dwóch wcześniejszych prób samobójczych: „Jeśli przyjmiemy, że jej własne relacje o próbach popełnienia samobójstwa przed dziewiętnastym rokiem życia są prawdziwe, ta byłaby trzecia”[65]. Summers jest jedynym biografem, który utrzymuje, że Monroe opowiedziała Hechtowi podczas pracy nad *My Story* o tym, jak usiłowała się zatruć gazem i tabletkami nasennymi jako nastolatka, ale Hecht zbył tę historię milczeniem.[66] Innymi słowy, to wcale nie jest „osobista relacja” Monroe, tylko słowa Hechta. Chociaż w innych miejscach swojej biografii Summers lekceważy opowieści Monroe, uznając je za fantazje, hiperbole lub fabrykacje („Musimy traktować jej słowa z rozsądnym sceptycyzmem”[67]), tutaj postanawia bronić „osobistej relacji”[8*]. Spoto tymczasem całkowicie odrzuca informacje Lytess o próbie samobójczej z 1950 roku:

> Marilyn wyjaśniła, że nie napiwszy się nawet łyka wody, chciała zażyć tylko jedną pigułkę, lecz zasnęła, a pastylka powoli rozpuszczała się jej w ustach.
>
> „Natasha często mnie oskarżała o gwałtowne reakcje – powiedziała później Miltonowi Greene’owi. – Lecz tym razem przesadziła. Nigdy nie wierzyłam w te romantyczne bzdury, że trzeba iść za ukochanym aż do grobu. Pamiętam, że kiedy Johnny zmarł, czułam się nieszczęśliwa, czułam się winna i musiałam uporządkować mnóstwo uczuć, lecz, kochanie, na pewno nigdy nie chciałam umrzeć”.[68]

Źródłem, z którego korzysta Spoto, jest „dokumentacja Miltona Greene’a”, ale, chociaż podaje numer pudełka i teczki, nie wyjaśnia, o jaki rodzaj dokumentu chodzi (dziennik? list?) ani kto go napisał.

Marilyn? Milton Greene? Jeśli Greene, to kiedy to zrobił? Od razu, gdy Monroe mu o tym opowiedziała, czy wiele lat później?

Inni autorzy, którzy akceptują opowieść o próbie samobójczej, traktują ją jako złowieszczą zapowiedź tego, co ma się wydarzyć. Guiles proponuje uroczo tautologiczną relację, która odzwierciedla jego zagubienie w kwestii rozszczepionej tożsamości Normy Jeane / Marilyn: „To pierwszy udokumentowany przypadek, gdy ktoś blisko związany z Marilyn musiał się nią zaopiekować, dopóki nie doszła do siebie”[69]. Czyli najwidoczniej nie ostatni. To także „pierwszy udokumentowany przypadek”, gdy Marilyn próbowała umrzeć z miłości, co apokryfy uznają za ostateczną, mityczną przyczynę jej przedwczesnego zgonu. Spoto to jedyny autor spoza grona zwolenników teorii spiskowych, który także nie wierzy, że Monroe zginęła z własnej ręki; zatem odrzucenie tej opowieści pozostaje w zgodzie z jego wnioskiem. Trudno ocenić, co było pierwsze, jajko czy kura: czy Spoto nie wierzy w samobójstwo Marilyn, ponieważ „wie”, że nie próbowała odebrać sobie życia w 1950 roku? A może nie wierzy, że usiłowała się zabić w 1950 roku, ponieważ „wie”, że nie skończyła ze sobą w 1962 roku? Wewnętrzna spójność wszystkich tych relacji jest podejrzana, nawet nie licząc faktu, że opowiadają różne wersje wydarzeń. Większość życiorysów jest niekonsekwentna, a po wielu samobójstwach nie pozostaje żaden ślad, za którym można by podążyć.

Spoto jak zwykle jest odosobniony w swojej interpretacji, ale pomimo wątpliwości dotyczących źródła jego opowieści, brzmi ona przekonująco: Monroe rzeczywiście miała po co żyć, chociaż możemy to ocenić dopiero z perspektywy czasu. Jej kariera z pewnością rozkwitła wkrótce po śmierci Hyde’a. W marcu 1951 roku prowadziła oscarową galę, a 11 maja podpisała siedmioletni kontrakt z wytwórnią Fox, gwarantujący jej stałe zarobki, niezależnie od tego, czy akurat będzie pracowała na planie filmowym. Jej gaża początkowo miała wynosić 500 dolarów tygodniowo i stopniowo rosnąć do 3500 dolarów w siódmym roku współpracy. Tak wyglądał standardowy kontrakt zawierający

następujące obostrzenia: co roku studio mogło odnowić bądź zerwać umowę; Marilyn nie wolno było pracować dla innej wytwórni, chyba że Fox zgodzi się ją wypożyczyć – w takim wypadku miała otrzymywać zwyczajową stawkę, a wszelkie różnice w zarobkach trafiały na konto wytwórni; nie wolno jej było też czerpać zysków z żadnego innego źródła bez zgody studia; w wypadku odrzucenia roli groziło jej natomiast bezpłatne zawieszenie, którego okres nie wliczał się do czasu obowiązywania umowy. We wrześniu 1951 roku napisano o niej pierwszy pełnowymiarowy artykuł w ogólnokrajowym czasopiśmie „Collier's". W tym roku zagrała w trzech filmach klasy B (*As Young As You Feel, Pamiętnikach Don Giovanniego* i *Pobierzmy się*), a w kolejnym wystąpiła w 1952 roku (*Uprzejmie informujemy, że nie są państwo małżeństwem*).

Według licznych pobocznych źródeł (oraz biografii Wolfe'a) w 1951 roku Monroe zaangażowała się w legendarny romans z Johnem F. Kennedym. Podobno poznali się podczas jednego z hollywoodzkich przyjęć. Ale Summers, Spoto i Leaming są zgodni, że związek z Kennedym rozpoczął się w 1961 roku. W 1951 roku Monroe poznała Arthura Millera, który przyjechał do Hollywood z nadzieją sprzedania scenariusza; panuje przekonanie, że oboje natychmiast zapałali do siebie silnym uczuciem, ale większość biografów uważa, że zaczęli ze sobą sypiać dopiero po przeprowadzce Marilyn do Nowego Jorku w 1955 roku.

REFERENCJE

W marcu 1952 roku, w odstępie zaledwie kilku dni, doszło do dwóch ważnych wydarzeń w życiu Monroe, które postawiły ją na świeczniku. Ujawniła, że pozowała do rozbieranego kalendarza, i poszła na pierwszą randkę z Joem DiMaggiem. Dla trzech głównych biografów mężczyzn zbieżność tych wydarzeń w czasie jest przypadkowa, ale Barbara Leaming utrzymuje, że Monroe przystała na randkę z DiMaggiem dwa dni po wyjściu na jaw historii z kalendarzem, aby złagodzić skandal

dzięki „referencjom” DiMaggia i jednocześnie zadbać o to, by jej nazwisko nie zniknęło z gazet.[70] Jeśli ta zbieżność jest przypadkiem, to z pewnością niezwykłym, zważywszy że Monroe przed poznaniem DiMaggia nie interesowała się baseballem, a także na symboliczne napięcie, które wkrótce pojawiło się między dwiema postaciami: niesławną nagą modelką i żoną konserwatywnego sportowego bohatera. Biografowie przedstawiają sprzeczne wersje tego, w jaki sposób doszło do ujawnienia historii z kalendarzem: te dysputy to doskonały przykład niezgody co do skali wpływów Monroe w Hollywood oraz jej pozycji w studyjnym układzie. Według jednej wersji jest jędzą, która okręca sobie mężczyzn wokół małego palca, a według innych – dziewczynką zdaną na ich łaskę.

Oficjalnie uznawaną historię skandalu powtarzano bez większych zmian od czasu wyjścia sprawy na jaw aż do chwili, gdy, trzydzieści pięć lat później Summers zaproponował nową interpretację. Według długo obowiązującej standardowej wersji władze studia zostały poinformowane przez anonimowego szantażystę, że dobrze zapowiadająca się gwiazdka Marilyn Monroe to modelka, której nagi wizerunek wisi w fabrykach, warsztatach i na parkingach dla ciężarówek w całym kraju. Innymi słowy, ta historia zawsze była nacechowana lękiem klasowym: problem nie wynikał tylko z ciągłego wpływu pruderii na amerykańską kulturę w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku, lecz także z wulgarności seksualnego obnażenia w miejscach spotkań klasy robotniczej. Opowiada się, że jąkająca się i przerażona Monroe została zaciągnięta na dywanik, gdzie spotkała ją ostra krytyka: „Co z ciebie za kobieta?” – miał wrzasnąć jeden z prezesów. Płakała i przepraszała, załamując ręce i pytając, co robić. Studio nalegało, aby zaprzeczyła, że to ona widnieje na zdjęciu. Marilyn spanikowała i poszła po radę do Sidneya Skolskiego, znajomego z rubryki plotkarskiej, który rozważnie doradził jej, by powiedziała prawdę i zdała się na łaskę amerykańskiej widowni. Tak też zrobiła i ocaliła międzynarodową sławę. Ważną, choć nienagłośnioną rolę w tej historii odegrał element klasowy, ponieważ Monroe obroniła swoją nagość jako wyraz

populistycznej solidarności: „Nie chcę być tylko dla nielicznych, chcę być dla wielu takich ludzi jak ja. Chcę, żeby mężczyzna przyszedł do domu po dniu ciężkiej pracy, spojrzał na to zdjęcie i miał ochotę powiedzieć «Wow!»”[71].

W 1985 roku Summers jednak argumentował, że Monroe wcale nie była zmanipulowaną ofiarą, tylko sprytnie pokierowała swoim losem, ponieważ umówiła się na wywiad, a następnie postarała się, by redakcja „dostała cynk” o rozbieranym kalendarzu. Odwołała się do wrażliwości dziennikarki, której pełny współczucia tekst następnego dnia ukazał się w gazecie dostępnej w całym kraju. W 1992 roku w książce *Marilyn: The Last Take* Brown i Barham przypisują tę samą historię zmanipulowania prasy osobie, którą uznają za „architekta” kariery Monroe, Harry’emu Brandowi, kierownikowi działu reklamy w wytwórni Fox. Według Spoto Marilyn także panuje nad swoim losem, ale nie jest taką intrygantką jak u Summersa, tylko postacią zarazem bardziej bohaterską i pragmatyczną: chociaż jest przerażona, gdy wybucha skandal, ma wystarczająco dużo odwagi i zdrowego rozsądku, by uświadomić sobie, że jej najlepszą obroną jest prawda.

Wszystkie te opowieści ponownie sprowadzają się do pytania, czy Monroe kierowała własnym losem, czy raczej była marionetką wytwórni, a te wątpliwości odzwierciedlają główną niepewność dotyczącą życia Marilyn: czy była „naturalna”, czy „sztuczna”? Wymyślona czy rzeczywista? Historia z rozbieranym kalendarzem pomaga ustalić stawkę: uczynienie z kobiety seksualnego towaru wiąże się z licznymi dylematami dotyczącymi władzy i kontroli, przeciwstawiając taniość i łatwość wyjątkowości i niedostępności. Pokazuje także, że nagość jest barometrem władzy Marilyn: gdy pozowała nago, potwierdziła swoje wpływy, a zarazem sprowokowała autorów takich jak Mailer do prób jej zawstydzenia i zmuszenia do uległości. Biografowie w odpowiedzi odmawiają Monroe siły: w ich relacjach staje się drżącym obiektem wściekłości producentów, bierną

beneficjentką dobrych rad starszych i mądrzejszych mężczyzn albo wstydliwą intrygantką, która wykorzystuje współczucie innych kobiet.

„NALEŻAŁA DO WSZYSTKICH MĘŻCZYZN”

Wszystkie wątpliwości dotyczące ciała Marilyn Monroe sprowadzają się do problemu własności. Kto posiadał ciało Marilyn, kto je kontrolował, kto miał do niego dostęp? Do kogo należała? To nie przypadek, że „mieć” albo „posiąść kobietę” to eufemistyczne określenia seksu (przy czym raczej nie używa się ich w odniesieniu do mężczyzn). Autorzy piszący o Marilyn zawsze chcą się dowiedzieć, do kogo należała, jednocześnie upierając się, że nie mogła być niczyją własnością. „Najbardziej reklamowana dziewczyna świata” z 1945 roku stała się pierwszą dziewczyną „Playboya” w 1953 roku; w 2003 jej wizerunek zdobi setki milionów towarów. Problem nie polega na tym, czy Marilyn była na sprzedaż dosłownie, czy metaforycznie, ale na tym, czy można było ją posiąść. Koncepcja panowania nad sobą jako wyrazu szacunku dla siebie jest obca mitowi Marilyn.

Zolotow cytuje Normana Mailera, który uważał, że Monroe nie powinna wychodzić za mąż, ponieważ „należy do wszystkich mężczyzn”, sugerując, że jest wspólnym kulturowym towarem, „naszą Marilyn Monroe”, jak śpiewał Elton John.[72] Takie stwierdzenie oznacza zarazem, że nie należy do żadnego mężczyzny, skoro posiadanie czegoś z definicji wiąże się z wyłącznością. Co ważniejsze, wynika z tego, że Marilyn należy – albo mogłaby należeć – do każdego, choćby „armii wyszczerzonych mężczyzn” u Arthura Millera. Kiedy fotograf Bert Stern po raz pierwszy spotkał Monroe, napisał:

> Czasami, gdy coś jest idealne w każdym szczególe, przestaje być piękne. Jest imponujące, nawet nieco drażniące, ale wywołuje myśl: „Kto mógłby to posiadać?”. Marilyn można było posiąść. Kogo obchodzi, że jej usta nie były idealne? Zostały stworzone do pocałunków.[73]

Pogarda i umniejszanie wartości są nieodłącznie związane z posiadaniem, ponieważ oznacza ono zapanowanie nad czymś, podczas gdy perfekcja jest irytująca i nie daje się posiąść. Bycie towarem i komercjalizacja są natomiast postrzegane nie tylko jako prostytucja, ale jako coś wulgarnego i prymitywnego.

Feministka i filmoznawczyni Mary Ann Doane w sposób przekonujący argumentuje, że postać prostytutki nie tylko sprowadza ludzkie ciało do roli towaru, ale uczłowiecza ten towar, co stanowi

> sposób na sprzedawanie skomercjalizowanej formy kultury. W osobie prostytutki w najwyraźniejszy sposób łączą się seksualność i handel. Nie daje się ona jednak zamknąć w ścianach burdelu. Można argumentować, że prostytutka w dziewiętnastym i na początku dwudziestego wieku [...] stanowi przykład albo uosabia główne zadanie dwudziestowiecznych twórców kultury – zwłaszcza filmów – czyli uczłowieczenie towaru [...]. W ramach tego procesu towar zostaje obdarzony mową, emocjami i moralnością.[74]

Doane następnie sugeruje, że psychobiografia, która kładzie nacisk na ukazanie charakteru postaci, przyśpiesza i wspomaga ten proces. Uczynienie postaci towarem, seksu – tajemnicą, a prostytucji – odpowiedzią czyni pracę, seks i charakter równoważnymi. Wszystko sprowadza się do kwestii wartości: ile tak naprawdę jest warta Marilyn Monroe?

Wszystkie te interpretacje są naznaczone naszą niepewnością dotyczącą kwestii seksu i pracy. Monroe zawsze starała się być dostępna, lecz nie tania, oddawała się innym, ale nie w całości. W swoim ostatnim wywiadzie przyznała, że jej publiczność nie zawsze „uważa ją za prawdziwą”, co wiązała z komercjalizacją i wyceną swojego wizerunku. „Czasami trochę mnie to smuci, ponieważ chciałabym nawiązać z kimś normalną relację... Nie patrzę na siebie jak na towar, ale jestem przekonana, że wielu ludzi tak mnie postrzega”. Po zakończeniu wywiadu Marilyn Monroe pobiegła za wychodzącym Richardem Merymanem i poprosiła: „Niech pan nie zmienia mnie w żart”. Lepiej

niż ktokolwiek zdawała sobie sprawę z podwójnej pułapki, w którą wpadła. Uznawana za wymyśloną i obwiniana za bycie fikcją; pogardzana jako tania, a jednocześnie oskarżana o zbyt duże mniemanie o sobie: „Ludzie, których spotykasz, myślą sobie: kim ona jest... za kogo ta Marilyn Monroe się uważa?”.

5

„KOBIECE PROBLEMY”
1952–1961

„Zamierzam dalej grać w filmach – powiedziała Marilyn dziennikarzom [po ślubie z DiMaggiem]. – Ale nie mogę się też doczekać roli gospodyni domowej”.[1]

„Filmy są moją pracą – powiedziała – ale Arthur jest moim życiem. Chcę być tam gdzie on. Kiedy jesteśmy w Nowym Jorku, Arthur jest szefem”.[2]



Ślub Marilyn Monroe i Jeoego DiMaggia, 14 stycznia 1954.



Marilyn Monroe i Arthur Miller w 1957 roku.

Poprawione wydanie książki *Norma Jeane: The Life and Death of Marilyn Monroe* Freda Lawrence'a Guilesa rozpoczyna się od opisu domu, który Marilyn kupiła w lutym 1962 roku, sześć miesięcy przed śmiercią. Guiles twierdzi, że nabyła go, ponieważ nie udało jej się urodzić Arthurowi Millerowi dziecka, a właśnie dowiedziała się, że jego nowa żona, Inge Morath, jest w ciąży. W efekcie wycofała się do „środowiska przypominającego łono matki", które Guiles nazywa „przedłużeniem własnego ja". Dom był pusty, nieumeblowany, zbyt ciasny, żeby cokolwiek w nim schować, i stał przy ślepej uliczce.[3]

Miller powiedział Guilesowi podczas jednego z wywiadów, że nie uważał ciąży Inge za przyczynę samobójstwa Monroe, bo już wcześniej wiedziała, że problemy z zajściem w ciążę nie były jego winą. Fakt, że umarła dopiero pół roku po informacji o tym, iż Inge spodziewa się dziecka, wydaje się wykluczać taki motyw, jednak Guiles dochodzi do wniosku, że Monroe była zrozpaczona, ponieważ „wiedziała, że jest winna temu, iż nie mieli dzieci. Inge Miller okazała się kobietą kompletną, jaką ona nigdy nie mogła się stać"[4].

Pomimo tego, że Marilyn Monroe była i pozostaje jedną z największych i najpopularniejszych gwiazd filmowych wszech czasów, opowieści o latach jej sławy nie skupiają się na zawodowych sukcesach, ale na osobistych porażkach. Oba małżeństwa Monroe, tak samo jak jej kariera, pozostają w cieniu tego, że nie mogła być „kobietą kompletną". Jak pokazuje portret Guilesa, jej defekty konsekwentnie utożsamia się (pośrednio bądź bezpośrednio) z problemami natury seksualnej lub ginekologicznej. Steinem podsumowuje, że ukazują one „niekompletność" Monroe:

> [Psychiatra] dr Greenson w swoich notatkach konkluduje, że Marilyn „miała kłopoty z osiągnięciem serii orgazmów z tym samym mężczyzną". Ta niekompletność, w jego ocenie, mogła być przyczyną tego, że Marilyn, pomimo lęku, dawała się wciągać w „sytuacje zabarwione homoseksualnie".

> Niewykluczone. Ona sama jednak twierdziła, że nie znajduje satysfakcji w stosunkach ani z mężczyznami, ani z kobietami.[5]

Zrównanie przez Steinem orgazmu z kompletnością ponownie czyni seksualność centrum tożsamości Monroe; według Guilesa niekompletna kobieta wprowadza się do nieukończonego domu, symbolicznego łona, aby zrekompensować sobie niepowodzenia dotyczące prawdziwego łona, równie pustego jak dom, w którym ostatecznie zmarła.

To wszystko dzieje się na pierwszej stronie książki Guilesa. Żadna z głównych biografii nie zaczyna się od triumfu Marilyn Monroe: wszystkie wychodzą od śmierci, szaleństwa, bezdzietności. Peter Brown i Patte Barham czynią podobnie: *Marilyn: The Last Take* otwiera opis „ucieczki" do domu na przedmieściach – tego, który Guiles uważa za tak niedoskonały – tylko że dla Browna i Barham jest to ucieczka w domowe pielesze przed porażką zawodową, „strachem przed kamerą, przełożonymi, nauczycielami aktorstwa i reżyserami"[6]. Ze względu na te lęki oraz długie zmagania z wytwórnią „Norma Jean Baker była gotowa, by «zamordować Marilyn Monroe». [...] Monroe nie chciała już być gwiazdą filmową w Twentieth Century Fox"[7]. Z jakiego powodu? „Nawet jeśli wytwórnia kiedyś była dla Monroe obskurną namiastką rodziny, teraz stała się tylko znienawidzoną władzą, odrzucaną przez zbuntowane dziecko, które Marilyn w sobie nosiła". Albo niespełniona matka, albo Norma Jean(e), zagubione mordercze dziecko. Tak czy inaczej, „prawda" o Marilyn zawsze dotyczy znajomych sfer seksualności i rodziny, a nie kariery, która uczyniła ją komercyjnym fenomenem, od pięćdziesięciu lat nieprzerwanie fascynującym publikę.

Ten rozdział opowiada o związku między karierą Monroe a jej małżeństwami zawartymi w okresie największej sławy, od 1952 do 1961 roku. Na swój sposób związki małżeńskie Marilyn idealnie pokrywały się z latami jej sukcesów: zaczęła się spotykać z DiMaggiem w 1952 roku, gdy została gwiazdą, a rozwiodła się z Millerem na początku 1961 roku, gdy zaczęto coraz głośniej przebąkiwać, że jej „sława

przebrzmiała”, a ona zakończyła pracę nad swoim ostatnim filmem. Chociaż jest symbolem seksu *par excellence*, a biografowie rozpisują się o jej groźnej lub wyzwalającej seksualności, przez większość kariery życie erotyczne Marilyn ograniczało się do bezpiecznych związków małżeńskich. Dosłowność i determinizm mitu Marilyn sprawia, że jej problemy są uznawane za odosobnione i nienormalne, lecz tak naprawdę konflikt między karierą a małżeństwem, z którym się zmagała, jest tylko jednym z wielu przykładów tego, że życie Marilyn odzwierciedla szersze kulturowe dylematy kobiet żyjących w latach powojennych. Spektakularna porażka w walce o „osiągnięcie wszystkiego” staje się zarazem żałobną pieśnią i przestrogą.

Chociaż wpływ jej małżeństw na pracę i pracy na małżeństwa został szczegółowo opisany poprzez liczne anegdoty, nie wspomina się o tym, że najważniejsze okresy jej związków i kariery idealnie się pokrywały: „kiedy małżeństwo [z DiMaggiem] sięgnęło dna, romans Marilyn ze światem właśnie miał rozkwitnąć” – pisze Guiles.[8] Każdy etap ich związku nie tylko stawał się tematem dla mediów, ale łączył się z jakimś przełomem w karierze Monroe. Historia Marilyn nabiera jeszcze bardziej mitycznego znaczenia, gdy jej umysł i ciało, targane typowo kobiecym „konfliktem”, po raz pierwszy napotykają męskie ciało DiMaggia, a następnie męski umysł Millera: jak pisze Mailer o związku Monroe z Millerem: „Wspaniały Amerykański Mózg poślubi Wspaniałe Amerykańskie Ciało”[9]. Napięcie między jej małżeństwami a karierą opiera się na pytaniu, gdzie jest miejsce kobiety i jak można zrozumieć oraz kontrolować jej siłę.

PRACUJĄCA ŻONA

Po skandalu z rozbieranym kalendarzem w 1952 roku Darryl Zanuck zrozumiał, że Monroe jest „towarem”, w który warto inwestować. Dał jej rolę Rose Loomis w filmie *Niagara*; grała żonę spiskującą z kochankiem w celu zabicia męża cierpiącego na nerwicę frontową. Film zebrał znakomite recenzje za sposób przedstawienia niebezpiecznie

śmiałej kobiecej seksualności, mimo że *femme fatale* ostatecznie dosięga sprawiedliwość, gdy zabija ją mąż, którego śmierć planowała. W czasie pracy nad filmem Monroe spotykała się z DiMaggiem, a jej rola wciąż wywołuje potępienie biografów ze względu na wulgarny ekshibicjonizm, co poniekąd odzwierciedla podejście DiMaggia, któremu nie podobało się wykorzystywanie przez Monroe własnej seksualności.

Dwuznaczność, jaką zawsze wywoływał powab Monroe, nie tylko za jej życia, lecz także w biograficznych opowieściach, doskonale obrazuje jedno z publicznych wystąpień promujących *Niagarę*, podczas ceremonii wręczenia nagród czasopisma „Photoplay" w 1952 roku, gdzie Monroe pojawiła się w słynnej sukience ze złotego brokatu, którą podobno trzeba było zszywać na jej ciele. Marilyn spóźniła się o godzinę, według niektórych była pijana, a ciasna sukienka zmuszała ją do stawiania drobnych kroczków, gdy zmierzała do swojego stolika. Jej pojawienie się skłoniło komika Jerry'ego Lewisa do wskoczenia na stół i udawania psa. Relacja Rollysona, którego ton waha się między usprawiedliwieniem a potępieniem wywołującego chaos wejścia Monroe, stanowi typowy przykład sposobu, w jaki biografowie odnosili się do jej „pokazów" seksualności:

> Promocja *Niagary* wymagała, aby jej główna kobieca gwiazda w prymitywny sposób wykorzystała swoją seksualność, a Monroe na to przystała, pojawiając się publicznie w obcisłym kostiumie z filmowego planu. DiMaggio nie chciał jej towarzyszyć i z goryczą zarzucał, że robi z siebie widowisko. Hollywoodzcy felietoniści rozdmuchiwali jej ekshibicjonizm i wkrótce do gazet i czasopism zaczęły przychodzić listy krytykujące jej wulgarne zachowanie. Monroe wzbudziła taką sensację podczas ceremonii wręczenia nagród „Photoplay", że Joan Crawford publicznie potępiła ją za zachowanie, jakie nie przystoi aktorce i damie.[10]

Rollyson najwyraźniej podziela przekonanie DiMaggia i Crawford, że Monroe poniża się „wulgarnym zachowaniem" (tylko Spoto wspomina, że święte oburzenie Crawford kłóci się z historią jej własnej kariery,

która podobno zaczęła się od striptizów w melinach; Guiles utrzymuje, że Crawford jest rozżalona, ponieważ po pijaku próbowała uwieść Monroe i została odrzucona[11]. Summers uważa reakcję DiMaggia za jedyny standard, według którego powinniśmy oceniać postępowanie Monroe, traktując jej męża jako interpretacyjną wyrocznię. DiMaggio „nie był zachwycony tym, że jego narzeczona obnaża się publicznie. Mówiła, że stara się poskromić samą siebie, ale tkwiąca w niej ekshibicjonistka zawsze bierze górę [...]. Wystąpiła ubrana w niedorzeczną kreację z dekoltem niemal do pępka. DiMaggio odczuł to bardzo boleśnie”[12]. Leaming, jedna z autorek, która twierdzi, że Monroe była pijana, dochodzi do wniosku, że jej wygląd świadczył o „pragnieniu samozniszczenia”, a nie chęci wypromowania swojej osoby.[13] Komentatorzy obojga płci, od Guilesa w 1969 do Leaming w 1998 roku z pogardą odnoszą się do tego „wulgarnego” pokazu seksualności, za którą przy innych okazjach ją wychwalają. Jak widzieliśmy w rozdziale czwartym, komercyjna seksualność Monroe zawsze spotykała się z odrzuceniem, ponieważ uznawano ją za pozbawioną klasy i niemoralną. Ostatnie pięćdziesiąt lat pokazuje, że zapewne do końca czasów Marilyn będzie osądzana według wiktoriańskich standardów: w naszej kulturze podejście do kobiecej seksualności być może się zmieniło, ale apokryficzna Marilyn stała się skamieliną.

Kiedy Crawford zaatakowała „wulgarną” Marilyn w prasie, ta udzieliła kilku wywiadów i zamieściła w gazetach tekst, broniąc swojego imienia. Rollyson, który cytuje jego fragmenty, twierdzi, że Monroe nie tylko „jak zwykle przybrała pozę urażonego niewiniątka”, lecz także wytłumaczyła pojawienie się w kostiumie Rose Loomis kwestiami zawodowymi, utrzymując, że był to przemyślany krok, i zaznaczając tym samym dystans między aktorką a jej rolą: „bezwstydne zachowanie w pokoju motelowym i mój chód są normalne dla tej postaci. Wierzę, że ta dziewczyna zachowałaby się właśnie w taki sposób”[14].

Monroe tak naprawdę usprawiedliwiała swoje zachowanie na różne sposoby, a ten przypadek stanowi typowy przykład jej taktyki. Broniła swoich występów, twierdząc, że należy je rozpatrywać w kategoriach aktorstwa; często wykorzystywała także humor jako tarczę przeciwko krytyce. Podobno skomentowała zamieszanie ze złotą suknią następującymi słowami: „Można by pomyśleć, że inne kobiety trzymają swoje ciała w skarbcach". Spoto i Leaming cytują siebie nawzajem, gdy ukazują Monroe próbującą grać na uczuciach: powiedziała Skolskiemu, że słowa Crawford wyjątkowo ją zraniły, ponieważ zawsze podziwiała ją, że opiekuje się takimi „pozbawionymi matki" sierotami jak ona. Guiles nazywa to cyniczną, „pełną hipokryzji" grą, która zapewne wzięła swój początek od krążących plotek, że Crawford była złą matką. [15] Nawet jeśli była to zjadliwa riposta, możemy podziwiać ducha Marilyn, zamiast potępiać jej cynizm. „Dzięki tej replice – zauważa Leaming – Marilyn naprawiła część szkód, które wyrządziła podczas ceremonii wręczenia nagród, gdy wzbudziła śmiech jedynie wśród grupy palących cygara mężczyzn, którzy zachowywali się, jakby oglądali świński film". Spoto, który zawsze wykazuje się większą wyrozumiałością od innych, cytuje reżysera *Niagary*, Henry'ego Hathawaya, który twierdzi, że Monroe okazała się:

> wspaniała we współpracy, bardzo łatwa do prowadzenia i przerażająco ambitna. Inteligentna, naprawdę inteligentna. Może nie była wykształcona, ale miała wrodzoną inteligencję. Lecz zawsze jacyś durnie usiłowali robić z niej idiotkę. Chyba nikt nigdy nie traktował jej uczciwie. Dla większości mężczyzn była kimś, kogo trochę się wstydzili – postępował tak nawet Joe DiMaggio.[16]

W czasie pracy nad *Niagarą* w 1952 roku doszło podobno do jednego z najbardziej kontrowersyjnych wydarzeń opisywanych w apokryfach dotyczących Monroe. W 1975 roku Robert Slatzer wydał książkę *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe*, w której utrzymywał, że w październiku 1952 roku przez trzy dni był mężem Monroe. Biografowie są podzieleni w kwestii jego rewelacji: Guiles i Leaming je

ignorują, Summers i Wolfe dają mu wiarę, a Spoto je podważa. W *Bogini* Summers traktuje Slatzera jako kluczowego świadka, tłumacząc, że chociaż jego opowieść początkowo spotkała się z „ogólnym niedowierzaniem", „seria wywiadów wykazała, że Slatzer trzyma się wiernie swojej wersji wydarzeń, a wiarygodni świadkowie potwierdzają jego zażyłość z Marilyn"[17]. Okazuje się jednak, że ci „wiarygodni świadkowie", o których wspomina Summers, to raczej mało istotne osoby z otoczenia Marilyn, między innymi dentysta Slatzera. Summers używa wspomnień Slatzera jako podstawy dla swojej relacji o doświadczeniach Monroe, zwłaszcza o kontrowersyjnym związku z Robertem Kennedym oraz o jej śmierci. W 1986 roku Rollyson także uznał twierdzenia Slatzera, argumentując, że Monroe wykorzystała to małżeństwo jako „próbę generalną" przed ślubem z DiMaggiem, którego pragnęła, a zarazem się obawiała. „Niezależnie od tego, co nią kierowało, gdy wiązała się ze Slatzerem, jej zachowanie świadczy o podzielonym i zagubionym umyśle, balansującym na granicy histerii, który czyni ją skłonną do niekonsekwentnych działań"[18]. Najwyraźniej Rollysonowi łatwiej jest uwierzyć w to, że Monroe była zagubiona, niezrównoważona i na granicy histerii, niż w to, że Slatzer może kłamać dla zysku.

Spoto w 1993 roku bezwarunkowo odrzuca relację Slatzera; w gniewnym długim na kilka stron przypisie, a następnie w posłowiu zatytułowanym „Wielkie oszustwo" stwierdza, że Slatzer był obłąkanym fanem, który spotkał Marilyn Monroe tylko raz, przy wodospadzie Niagara, a następnie wykorzystał pozowane zdjęcia oraz autografy, o które natarczywie prosił, by stworzyć teorię spiskową dla własnego zysku.

> Nie ma dowodu na to, że Marilyn Monroe i Robert Slatzer ponownie się spotkali, i nie zachowały się ani listy, ani żadne fotografie czy dokumenty, które mogłyby świadczyć o tym, że utrzymywali jakiekolwiek kontakty [...] żaden z przyjaciół, krewnych, partnerów w interesach, kolegów, małżonków czy kochanków aktorki nie mógł sobie przypomnieć, by go kiedykolwiek spotkał (a tym bardziej, żeby

> Marilyn choć raz o nim wspomniała) [...] nikt z jej bliskich nigdy nie słyszał o Robercie Slatzerze ani za jej życia, ani po śmierci.[19]

Co najważniejsze, Spoto przedstawia unieważniony czek wypisany przez Monroe w Los Angeles w dniu, gdy – według Slatzera – miała wziąć z nim ślub w Meksyku. Spoto także pomija – albo przegapia – kilka faktów. Książka Slatzera zaczyna się od wyznania wieloletniego przyjaciela i wizażysty Monroe, Whiteya Snydera, który potwierdza przyjaźń (choć nie małżeństwo) Slatzera z aktorką.[20] Ponadto George Carpozi junior w swojej biografii Marilyn wydanej w 1961 roku, czyli jeszcze przed śmiercią gwiazdy, nazywa Slatzera „starym przyjacielem" Monroe (przedstawia go jako „uznanego krytyka literackiego z Columbus w stanie Ohio"), zapewniając, że oboje poznali się na planie *Niagary*, a później podtrzymywali zażyłą przyjaźń.[21] Spoto nie odnosi się do tej niezależnej relacji. Cytując Slatzera na początku swojej książki, Wolfe zauważa w jednym z przypisów, że „Spoto określa Slatzera mianem fana, który tylko raz spotkał Marilyn na planie *Niagary*, ale dowody i wypowiedzi wielu osób, które znały Slatzera i Marilyn przez dziesięciolecia, jednoznacznie potwierdzają ich trwałą więź"[22]. Komentarz w tym miejscu się urywa, a Wolfe nie wymienia tych „wielu osób" z nazwiska.

Slatzer jest ważnym świadkiem, ponieważ duża część opowieści dotyczących Roberta F. Kennedy'ego opiera się na jego twierdzeniu, że prokurator generalny znał Monroe. Większość zwolenników teorii spiskowych obszernie cytuje Slatzera, często zaczynając od wylewnych podziękowań za udostępnienie „archiwum Slatzera". Nieobeznany z tematem czytelnik z pewnością uwierzy mu na słowo. Najnowsza biografia Monroe, *Victim: The Secret Tapes of Marilyn Monroe* Matthew Smitha, rozpoczyna się od przedmowy Slatzera i w dużej mierze opiera się na jego materiałach. To nie przypadek, że Smith wierzy, iż Monroe została zamordowana. Obecność bądź nieobecność Slatzera w życiu Marilyn od początku nadaje ton każdej apokryficznej historii. Zwłaszcza w kwestii roli, jaką odegrał Robert F. Kennedy.

W tym samym okresie Monroe zyskała reputację „trudnej” we współpracy. Przychodziła spóźniona o kilka godzin albo wcale się nie pojawiała. Nie znała swoich kwestii, wybuchała płaczem przed ujęciami lub po nich, podobno wymiotowała przed wejściem na plan. Zawsze domagała się licznych powtórzeń, ponieważ „mogła wypaść lepiej”. Chociaż komentatorzy nie są zgodni co do źródła tych problemów, najczęściej wspomina się o połączeniu tremy, perfekcjonizmu i lekomanii. Tylko Guiles odrzuca wszystkie psychologiczne wyjaśnienia jako „nieistotne” i uważa jej trudności za instynktowne: „Marilyn w ciągu dnia kierowała się jakimś rodzajem wewnętrznego zegara, który działał inaczej niż u pozostałych ludzi. Jeśli ktoś nalegał, aby się dostosowała, potrafiła odejść i rozpłynąć się w powietrzu”[23]. Większość biografów zgadza się, że Marilyn, jako perfekcjonistka, czuła olbrzymią presję sukcesu. Nie ma co do tego wątpliwości: Summers twierdzi, że na początku kariery była pracowitą profesjonalistką i zaczęła się zachowywać prowokacyjnie dopiero później, gdy presja wynikająca z zażywania leków, prób zerwania z ograniczającym piętnem symbolu seksu oraz z wykorzystywania jej przez innych zaczęła przyprawiać Marilyn o paniczny lęk. Większość pozostałych biografów uważa, że zawsze się bała. Jej ekranowi partnerzy, tacy jak Richard Widmark, który zagrał u jej boku w *Proszę nie pukać* w 1951 roku, a także Lauren Bacall, która dwa lata później współpracowała z nią przy *Jak poślubić milionera*, opowiadali liczne historie o tym, jak Monroe odmawiała opuszczenia garderoby. Bacall powiedziała: „Zawsze się spóźniała, ale myślę, że była przerażona. Nie potrafiła stawić czoła temu, czego od niej wymagano; nie radziła sobie”[24]. Opowiadając o kręceniu *Mężczyźni wolą blondynki* w tym samym roku, Jane Russell powiedziała: „Przychodziła na długo przede mną. Robiła próbę i była gotowa do wyjścia na plan, ale zbyt zdenerwowana, żeby stanąć przed kamerą. Umawiałam się więc z Whiteyem, że kiedy nadejdzie pora, przyjdę po nią i pójdziemy razem”[25]. Leaming z kolei twierdzi, że

Monroe ciągle zapominała swoje kwestie i od samego początku kariery bywała notorycznie nieprzygotowana.

Biografowie uważają, że mniej więcej w tym samym okresie Monroe zaczęła zażywać narkotyki. Były one powszechnie dostępne nie tylko w Hollywood, gdzie rozdawali je pracownicy wytwórni, lecz także w Nowym Jorku, gdzie szczególną popularnością cieszyła się amfetamina, używana przez pisarzy, artystów i muzyków. Milton Greene, przez trzy lata partner Monroe, podobno również uzależniony od pigułek, według niektórych źródeł był głównym dostawcą Marilyn. Spoto informuje, że Greene nie tylko podzielał zamiłowanie Monroe do barbituranów, ale próbował amfetaminy, a nawet fenytoiny, leku na padaczkę, o którym mówiono, że „pobudza impulsy elektryczne w mózgu", aby równoważyć skutki barbituranów. Spoto przypisuje zażywanie narkotyków tylko Miltonowi, upierając się (nieprzekonująco, zważywszy na mnogość przeciwnych relacji), że Marilyn „nigdy nie przyjmowała amfetaminy, marihuany ani nie wstrzykiwała sobie dożylnie narkotyków". U Summersa z kolei Milton oskarża Marilyn o stosowanie dexamylu, „najmodniejszego «stymulanta» w tamtych czasach", na długo przed tym, zanim się poznali.[26]

Monroe z pewnością przez większą część dorosłego życia cierpiała na chroniczną, upośledzającą bezsenność; często bywała nie tylko wyczerpana, ale zdenerwowana tym, że będzie wyglądała na zmęczoną, zwłaszcza w późniejszych latach. Chociaż autorzy nie są zgodni, jakie konkretnie środki zażywała Marilyn, nie ulega wątpliwości, że jej uzależnienie miało poważny charakter. Nie ma powodu nie wierzyć w relacje, według których latem 1960 roku, podczas pracy nad *Skłóconymi z życiem*, Marilyn niemal cały czas pozostawała w narkotycznym otępieniu. Whitey Snyder często malował ją, gdy była nieprzytomna. Nałóg, trwający od dawna, całkowicie wymknął się spod kontroli. Summers cytuje słowa kobiety, która pracowała z Monroe w wytwórni Fox na początku lat pięćdziesiątych: „przychodziła do garderoby z plastikową torbą wypchaną fiolkami. W życiu nie widziałam

tylu leków w jednej torbie. Miała tam stymulanty, antystymulanty, witaminy i Bóg wie co jeszcze”[27]. Spoto lokuje początki nałogu Monroe najwcześniej ze wszystkich, ponieważ twierdzi, że Skolsky dał jej pigułki nasenne już w 1950 roku, chociaż zaczęły one widocznie wpływać na jej zachowanie w 1954 roku, podczas pracy nad *Nie ma jak show*. Rollyson się z tym zgadza, utrzymując, że doniesienia o „pijaństwie Monroe, jej uzależnieniu od pigułek nasennych i amfetaminy oraz konsultacjach psychiatrycznych po raz pierwszy pojawiły się” podczas kręcenia *Nie ma jak show*, chociaż ostrożnie zaznacza, że nie wszystkie te pogłoski da się potwierdzić.[28] Przytaczając słowa Amy Greene, według której Marilyn „powiedziała, że bierze narkotyki od niepamiętnych czasów, że zaczęła jako dziecko, mając siedemnaście, osiemnaście lat”, Summers stawia tezę, że w szpony nałogu Monroe wpadła zapewne w 1953 roku, gdy przyjaźniła się z Charliem Chaplinem juniorem i Eddiem Robinsonem juniorem.[29] Według Trumana Capote’a w 1955 roku łykała pigułki garściami. Guiles nie wspomina o narkotykach przed 1956 rokiem. Leaming odnosi się do nich wyłącznie w kontekście prób samobójczych i przedawkowań, nie wspominając, by Marilyn stale zażywała pigułki nasenne czy stymulanty. Żaden z tych biografów nie podaje konkretnej daty, tylko informuje, że Monroe się narkotyzowała. Wolfe wyjaśnia, że, podobnie jak wiele osób w Hollywood i nowojorskim środowisku teatralnym, Marilyn zaczęła stosować barbiturany i amfetaminę, aby dodawać sobie energii „na początku kariery”, ale uważa, że dopiero małżeństwo z Millerem i jego zimna obojętność oraz brak akceptacji pchnęły ją w otchłań nałogu, „który w końcu zaczął zagrażać jej życiu”[30].

W 1953 roku, wciąż będąc w zawiązku z DiMaggiem, Monroe stała się supergwiazdą dzięki dwóm kultowym rolom: Lorelei Lee w *Mężczyźni wolą blondynki* oraz Poli Debevoise w *Jak poślubić milionera*. Oba filmy odniosły niebywały sukces artystyczny i komercyjny, a Marilyn w obu, jak wspomnieliśmy w rozdziale pierwszym, wcieliła się w role

naciągaczek. Chociaż filmy bardzo się spodobały, Monroe odczuwała frustrację spowodowaną swoim jednowymiarowym wizerunkiem i zaczęła odrzucać propozycje ról, które otrzymywała od wytwórni. Spoto cytuje jej późniejsze słowa:

> Musiałam wyrwać się z tego, po prostu musiałam. Niebezpieczeństwo polegało na tym, że zaczynałam wierzyć, iż to było wszystko, co mogłam zrobić – wszystko, co mogłam osiągnąć – wszystko, co jakakolwiek kobieta mogła osiągnąć. Natasha i wszyscy inni mówili o tym, jak jestem przekonująca, jak wiele ze mnie jest w tej postaci, czy też jak wiele z tej postaci musi we mnie być. Wiedziałam, że mogę zagrać jeszcze lepiej i osiągnąć jeszcze więcej. Nikt mnie nie słuchał.[31]

Niezależnie od tego, czy Monroe motywowały pieniądze, władza czy potrzeba szacunku, rozpoczęła długą batalię z 20th Century Fox o kontrolę nad swoją karierą. Po zakończeniu zdjęć do *Rzeki bez powrotu* odmówiła przyjęcia roli w kolejnym filmie, *The Girl in Pink Tights*. „Scenariusz nie podobał się ani Joemu, ani Marilyn. Ona uważała swoją rolę za idiotyczną i źle umotywowaną, a on postrzegał ją jako zbyt frywolną" – wyjaśnia Wolfe[32], ale Spoto twierdzi, że sama rola „spotęgowała jedynie niechęć Marilyn względem Foxa", dodając, że aktorki „nie ułagodziła" wiadomość, że jej partner, Frank Sinatra, otrzymywałby pięć tysięcy dolarów tygodniowo, ponad trzy raz więcej niż ona.[33] Leaming utrzymuje, że pieniądze początkowo nie były ważne dla Monroe. Bała się, że studio ją zawiesi, ponieważ „ciągłe zmienianie rodzin zastępczych sprawiło, że przerażały ją odrzucenie i opuszczenie", a nie dlatego, że nie chciała ryzykować zaprzepaszczenia świeżo osiągniętego olbrzymiego sukcesu zawodowego.[34] Według Leaming to DiMaggio uczył ją, że „pieniądze i szacunek da się połączyć. Dla Joego pieniądze stanowiły oznakę szacunku [...]. Było tylko kwestią czasu, aż Marilyn – łaknąca aprobaty Joego – zacznie patrzeć na te kwestie jego oczami"[35]. Wartość Monroe zawsze jest przeliczana na pieniądze, ale w tym przypadku uznaje się ją za płytką nie dlatego, że jest tandetna, tylko dlatego, że wykazuje się zawodową niekompetencją:

chociaż jest gotowa się sprzedawać, okazuje się zbyt głupia, by zrozumieć, że pieniądze mają związek z władzą.

Zamiast pojawić się na planie *Pink Tights*, 14 stycznia 1954 roku Marilyn wyszła za mąż za DiMaggia podczas prywatnej uroczystości w San Francisco. W ramach „prezentu ślubnego” wytwórnia Fox odwiesiła Marilyn i zachęciła do powrotu. Tymczasem Monroe wybrała się z DiMaggiem na tournée baseballowe do Japonii. Podczas pobytu w Azji poproszono ją o występ dla amerykańskich żołnierzy stacjonujących w Korei. Pod auspicjami United Service Organizations w ciągu kolejnych czterech dni zabawiała podobno sześćdziesiąt−siedemdziesiąt tysięcy mężczyzn, śpiewając piosenki ze swoich filmów i opowiadając żarty. Występy okazały się ogromnym sukcesem; Monroe później często przywoływała to doświadczenie, nazywając je najszczęśliwszymi chwilami jej życia, co stanowi wodę na młyn dla takich interpretatorów jak Summers, który jest przekonany, że Marilyn była zwykłą „ekshibicjonistką”: „Filmy z koncertów ukazują aktorkę płynącą wysoko na fali podniecenia, które sama wzbudzała. Szaleństwo umundurowanych tłumów sprawiało jej wyraźną rozkosz”[36].

Monroe ostatecznie zawarła kompromis ze studiem: zgodziła się wystąpić w musicalu Irvinga Berlina *Nie ma jak show* w zamian za główną rolę w *Słomianym wdowcu*, filmowej adaptacji teatralnego hitu George’a Axelroda.

SŁOMIANY WDOWIEC

W 1954 roku Marilyn Monroe zagrała „Dziewczynę” w *Słomianym wdowcu*, prawdopodobnie swoją najbardziej kultową rolę. Wówczas powstały jej najsłynniejsze zdjęcia, na których stoi na kratce wentylacyjnej metra, ubrana w białą sukienkę, ostentacyjnie okazując rozkosz, jaką dają jej patrzące tłumy. Scenę z podwiewaną sukienką nakręcono w Nowym Jorku we wrześniu 1954 roku w ramach akcji

promocyjnej, na oczach tysięcy gapiów, wśród których znalazł się DiMaggio, rozwścieczony tym nieprzyzwoitym występem. Guiles twierdzi, że „kilka godzin po nakręceniu tej słynnej sceny ich małżeństwo przeszło do historii”[37].

Większość biografii informuje o wieczornej kłótni („okropnej awanturze”, jak pisze Spoto), która zakończyła się pobiciem Monroe przez DiMaggia.[38] Summers donosi, że „kamerzysta Milton Krasner słyszał gniewne krzyki dobiegające zza ściany. Mimo że do opowieści Marilyn należy podchodzić bardzo ostrożnie, to relacji innych osób nie da się zlekceważyć”[39]. Summers jednak stara się, jak może, chociaż trudno przypuszczać, by Marilyn wymyśliła wrzaski, które słyszał hotelowy gość mieszkający tuż obok. W innym miejscu biograf wspomina, że świadkowie kilka tygodni wcześniej widzieli u niej siniaki na ręku, które tłumaczyła tym, że „uderzyła się we śnie”, później natomiast „twierdziła, że są dziełem DiMaggia”, co spotyka się z powątpiewaniem ze strony Summersa.[40] Guiles i Spoto zgodnie twierdzą, że związek z DiMaggiem od początku był naznaczony przemocą; kiedy Monroe pojawiła się na lotnisku w drodze do Tokio, gdzie planowali spędzić miesiąc miodowy, miała złamany kciuk, a Spoto jednoznacznie sugeruje, że to sprawka męża: „Był to pierwszy znak [...] że ten związek ma jakąś ciemną stronę. Oznaki stosowania przemocy pojawiały się z alarmującą częstotliwością w ciągu następnych ośmiu miesięcy”[41]. Guiles wymienia dwóch „świadków brutalnego traktowania Marilyn przez DiMaggia”, z których jeden opowiada, że mąż ją „policzkował”, a drugi określa jego zachowanie jako „napastliwe”[42]. Uznawszy przemoc za fakt, Guiles następnie usprawiedliwia ją w jednym z przypisów, wyjaśniając, że „nie ma dowodów na to, by Marilyn kiedykolwiek stało się coś poważnego podczas kłótni z DiMaggiem”, i przypisując lęk przed „choćby sugestią przemocy” brutalnemu dzieciństwu w jednej z rodzin zastępczych – jakby tylko kobieta nękana jako dziecko mogła się bać pobicia przez męża. Mimo wszystko nie ma dowodów na prawdziwość tych relacji:

Leaming przyznaje w 1998 roku, że „tylko DiMaggio wie", czy bił Marilyn. Te opowieści o przemocy mają także symboliczne znaczenie, zważywszy na to, że małżeństwo Monroe z DiMaggiem to przykład związku ciał, a nie umysłów. Kwestia rzekomej agresji DiMaggia bardzo realnie odzwierciedla tak charakterystyczną dla biograficznych apokryfów walkę o władzę – seksualną, ekonomiczną, domową – nad ciałem Monroe.

W październiku 1954 roku Marilyn Monroe rozstała się z Joem DiMaggiem. Według większości relacji pod koniec małżeństwa była wyraźnie nieszczęśliwa, ale Leaming opisuje „pokaz aktorstwa", jaki gwiazda dała podczas konferencji prasowej, na której ogłosiła ich rozwód: „Publicznie upokorzyła go w Nowym Jorku; wszyscy wiedzieli, jak bardzo był niezadowolony ze sceny z podwiewaną sukienką. Sympatia Ameryki zapewne pozostawała po jego stronie. [...] Dlatego musiała sprawiać wrażenie równie zrozpaczonej jak Joe. Nie mogła okazać, jak bardzo chciała się go pozbyć"[43]. Dla Guilesa z kolei „prawdziwym dramatem" było to, że „Marilyn po raz pierwszy próbowała odczuć namiętności i troski zwyczajnej, kochającej kobiety, ale jej wysiłki zakończyły się obustronną frustracją i ostateczną porażką"[44]. Tak czy inaczej, chociaż oboje autorzy wierzą, że DiMaggio bił Monroe, niepowodzenie ich małżeństwa staje się jej winą. Summers donosi jednak, że „powód do płaczu [Marilyn] znalazł się natychmiast": gdy wsiadła do samochodu po konferencji prasowej, ktoś z tłumu wręczył jej kopertę. Wewnątrz znalazła słowo „dziwka" napisane „kałem", jak delikatnie określa to Summers.[45]

Zazdrość DiMaggia o Monroe zazwyczaj jest przedstawiana w kategoriach seksualnych, ale w przypadku Marilyn należy także wziąć pod uwagę sferę zawodową. Nie chodzi jedynie o to, że DiMaggio martwił się o małżeńską wierność Monroe, chociaż w większości relacji podkreśla się jego zaborczość. Szczególnie często przytacza się incydent znany jako „nalot na niewłaściwy pokój", podczas którego DiMaggio, już po separacji, z pomocą swojego przyjaciela Franka Sinatry, próbował

przyłapać Monroe w łóżku z innym mężczyzną – zazwyczaj wymienia się tutaj trenera emisji głosu, Hala Schaefera – i wpadł do niewłaściwego pokoju (w rozdziale czwartym omawialiśmy inną wersję tej historii, według której panowie spodziewali się zastać Marilyn w łóżku z kobietą). Oprócz urządzania takich publicznych pokazów zazdrości (Sinatra musiał się pojawić w sądzie; historia trafiła do gazet i przyniosła obu mężczyznom sporo wstydu) DiMaggio nie mógł jednak także znieść, że Marilyn zarabiała na życie swoim ciałem, za pieniądze obnażając to, co tradycyjnie powinno należeć wyłącznie do niego, jako jej męża. Monroe napisała o przyczynach ich rozstania w liście, znajdującym się w archiwum Miltona Greene'a, który cytuje Spoto:

> Nie lubił aktorów, którzy mnie całowali, i nie lubił moich kostiumów. Nie lubił niczego, co wiązało się z moimi filmami, i nienawidził wszystkich moich ubrań. Kiedy tłumaczyłam, że muszę się tak ubierać, że to część mojej pracy, powiedział, żebym ją rzuciła. Ale jak mu się wydawało, z kim się żeni, kiedy braliśmy ślub? [46]

Monroe sama zamazuje granice; najpierw wyjaśnia, że bycie symbolem seksu to tylko jej praca, by następnie stwierdzić, że ta praca to część jej tożsamości. Kilkoro autorów z kolei dodaje, że DiMaggio był zazdrosny także o inny aspekt jej kariery: o popularność. Przytaczają anegdotę, według której Marilyn wróciła rozpromieniona po występach dla żołnierzy i powiedziała DiMaggiowi, że wiwatowało na jej cześć siedemdziesiąt tysięcy fanów. „W życiu czegoś takiego nie słyszałeś" – rzekła z przejęciem, a gwiazdor baseballu podobno odparł: „Owszem, słyszałem", po czym wyszedł z pokoju.

Istnieje również inne wytłumaczenie rozpadu ich małżeństwa, według którego DiMaggio spędzał większą część dnia przed telewizorem i prawie się nie odzywał do żony: „pełen niechęci, chował się za murem milczenia. Czasami nie odzywał się do niej ani słowem przez kilka dni [...]. Kiedy para od wielkiego święta wychodziła razem na kolację, jadł w ponurym milczeniu"[47]. Drugą stroną medalu jest jego słynna

odmowa wspominania o Monroe po jej śmierci: był jedynym człowiekiem blisko związanym z Marilyn, który nie wypowiadał się na jej temat publicznie ani nie czerpał zysków z ich relacji.

„CZY AKTORSTWO ZEPSUJE MARILYN MONROE?”

W grudniu 1954 roku Monroe kupiła bilet lotniczy na nazwisko „Zelda Zonk” i nagle porzuciła Hollywood na rzecz Nowego Jorku. Obmyśliła ten plan wspólnie z fotografem Miltonem Greene’em, który miał ambicję zostania producentem: obiecał jej większą kontrolę i wyższe zarobki, jeśli założy razem z nim własną wytwórnię. Dlatego Marilyn odeszła z Foxa, gdzie czuła się niedoceniana, oraz z Los Angeles, które, według Trumana Capote’a, określała mianem „wielkiego splotu żylaków”, i zamieszkała z Greene’em i jego żoną Amy w Connecticut. Wkrótce znalazła sobie także mieszkanie w Nowym Jorku i poświęciła 1955 rok na walkę z 20th Century Fox o zerwanie bądź renegocjację kontraktu, tworzenie własnej wytwórni oraz uczenie się metody Stanisławskiego w nowojorskim Actors Studio. Był to rok rozwoju osobistego oraz zażartych bitew o władzę i autentyczność. Jak pisze Spoto: „W 1955 roku narzuciła sobie kilka ról – producentki, uczennicy, pacjentki psychoanalityków – wyrażających jej pragnienie stania się zupełnie inną osobą niż «Marilyn Monroe», której wówczas o mało się nie wyrzekła[48]” (biznesowa strona jej relacji z wytwórnią Fox oraz Greene’em stanowią jeden z głównych motywów podejmowanych przez Leaming, która w niezwykle przekonujący sposób pisze o błędach w ocenie sytuacji, jakie ze względu na brak doświadczenia i konflikt interesów popełniali Greene i Monroe, a które ostatecznie doprowadziły do rozwiązania wytwórni już po dwóch latach). Właśnie w 1955 roku Monroe ponownie spotkała Arthura Millera i ich romans rozpoczął się na dobre. Według Spoto Marilyn w latach 1954–1955 miała także romans z Miltonem Greene’em, chociaż zaprzecza temu jego żona Amy; żaden z innych głównych biografów nie popiera tej tezy.[49]

Gdy wyszło na jaw, że Monroe dołączyła do Actors Studio, w prasie zarzucono jej absurdalną pretensjonalność. Zważywszy na to, że do tamtej chwili krytykowano ją za złe aktorstwo, taka reakcja wydaje się nieco niesprawiedliwa. Dziennikarz „Saturday Evening Post" Pete Martin przeprowadził wtedy z Monroe kilka wywiadów, które później opublikował w książce *Will Acting Spoil Marilyn Monroe?* [Czy aktorstwo zepsuje Marilyn Monroe?]. To pytanie mówi nam wszystko: nikt, wliczając zapewne samą Monroe, nie nazywał jej ekranowych występów aktorstwem. Po jej śmierci Diana Trilling skomentowała: „Jacy byliśmy okrutni, skoro odmawialiśmy jej tego, co mogło dodać jej pewności siebie, nie dostrzegając w niej prawdziwej osoby, ale jedynie pozbawione zahamowań ciało?"[50]. Nie było to tylko okrucieństwo, lecz także potrzeba wiary w to, że Marilyn była tym, za kogo się podawała: nie zwodniczą aktorką, ale kimś „naturalnym", nie umysłem, ale ciałem, nie czynną osobą, ale biernym obiektem. Jej rola Dziewczyny wzmocniła kulturową fantazję; próby stania się kimś innym nie tylko ją podważyły, ale zasugerowały, że jest niewystarczająca, otwarcie kwestionując to, co Trilling trafnie nazwała „wysoko cenioną iluzją, że seksualność otwiera wszystkie drzwi".

Tę niechęć wyraził dramaturg George Axelrod, który łaskawie wykorzystał sukces Monroe w filmowej adaptacji swojej sztuki *Słomiany wdowiec*, ośmieszając ją w produkcji *Will Success Spoil Rock Hunter?*, w której zagrała naśladowczyni Marilyn, Jayne Mansfield. Jest to satyra opowiadająca o kinowej bogini „Ricie Marlowe", która próbuje założyć własną wytwórnię (Monroe obejrzała przedstawienie i, co zrozumiałe, nie była rozbawiona. Podobno oznajmiła Axelrodowi jedynie: „Widziałam pańską sztukę"[51]. Jak niemal każda satyra, sztuka Axelroda korzysta z kpiny i upokorzenia, piętnując Monroe za zbyt poważne traktowanie własnej osoby i bunt przeciwko stereotypowi. Marilyn próbowała uwolnić się z pułapki kpin, jakie spotykały ją ze względu na seksualność, którą podobno tak uwielbiała widownia. „Wszyscy się ze mnie śmieją. Mam tego dosyć. Wielkie piersi, wielki

tyłek, wielka mi rzecz. Nie mogę być kimś innym?”. W odpowiedzi słyszała jeszcze donośniejszy śmiech. Oskarżona o pretensjonalność, Monroe zareagowała typową ripostą, w której umniejszała swoją wartość: „Powiedzieli, że chcę kierować produkcją filmów. Przecież ja nawet nie potrafię kierować ruchem”.

Pomimo kpin plan Monroe zadziałał: wytwórnia Fox skapitulowała i przystała na nowy kontrakt, który gwarantował Marilyn ostateczny głos w kwestiach scenariusza i reżysera oraz stawkę wysokości stu tysięcy dolarów za film, a także pozwalał jej produkować filmy we własnej wytwórni. Pierwszym z nich miał być *Książę i aktoreczka*. Dwunastego marca 1956 roku gwiazda oficjalnie zmieniła nazwisko na Marilyn Monroe. Według wielu osób przyczyniła się też do złamania dominacji hollywoodzkiego studyjnego układu.

MANIPULACJE

Kiedy Monroe rozpoczęła naukę w Actors Studio, blisko związała się z ówczesnym reżyserem Lee Strasbergiem i jego żoną Paulą. Strasbergów uważa się za kolejnych zastępczych rodziców, którzy nie tylko wierzyli w talent Marilyn, lecz także uznawali ją za „poważną” aktorkę. Monroe ponadto zatrudniła Paulę Strasberg jako nauczycielkę aktorstwa i zabierała ją na plan każdego filmu, który kręciła po 1956 roku. Strasberg zapewniała jej emocjonalne wsparcie, ale była także znakomicie opłacana (podobno zarobiła pięćdziesiąt tysięcy dolarów za pracę na planie *Pół żartem, pół serio* w 1958 roku); autorzy spierają się, czy była skłonną do pochlebstw samozwańczą szarlatanką czy działającą w dobrej wierze kobietą, która z jednej strony musiała sobie radzić z niestabilnością i niepewnością diwy, a z drugiej – z niechęcią reżyserów, którzy nie lubili, gdy podważało się ich kompetencje (w swojej recenzji biografii Leaming Molly Haskell nazwała Strasberg i Natashę Lytess „potworami”, które stworzyły „groteskową parodię kobiecej grupy wsparcia”[52], ale John Huston miał stwierdzić, że gdyby nie Paula Strasberg, prace nad *Skłóconymi z życiem* zakończyłyby się

katastrofą). Kwestionuje się również motywy Lee Strasberga: zwłaszcza Leaming obwinia go o egoistyczne manipulacje w sferze finansowej i oskarża o wyrządzenie Monroe zawodowej i psychicznej krzywdy. Większość obserwatorów zgadza się jednak, że umiejętności aktorskie Marilyn rzeczywiście rozwinęły się pod opieką Lee, a oboje Strasbergowie niewątpliwie dodawali gwieździe tak potrzebnej pewności siebie.[9*]

Metodę Stanisławskiego uważa się za „intelektualną" technikę aktorską, ponieważ opiera się na wykorzystaniu umysłu i odnosi do ludzkiego wnętrza oraz psychologii. Ci, którzy podziwiają Marilyn, doceniają albo jej ciało, albo „instynktowny" geniusz, tak jak reżyser Billy Wilder, który następująco ocenił jej talent: „Bóg dał jej wszystko. Gdy tylko fotograf zrobił jej pierwsze zdjęcie, stała się geniuszem"[53]. Chociaż wiele osób, które ją znały, uważało Monroe za bystrą, jednocześnie były zdania, że jej inteligencja to raczej „uliczny spryt", „przebiegłość" albo „instynkt", i nie uznawali jej za intelektualistkę. Nikt nie postrzega Marilyn w taki sposób (wliczając samą gwiazdę, która w 1959 roku w wywiadzie dla „Life" powiedziała: „Nie uważam siebie za intelektualistkę. To nie jest moim celem. Ale podziwiam intelektualistów"[54]). Innymi słowy, w tych interpretacjach pozostaje raczej ciałem niż umysłem, kieruje się intuicją, nie rozumem; a nacisk na intuicję dodatkowo podkreśla jej „kobiecość". Kiedy Marilyn zwróciła się ku „intelektualnej" metodzie i zaczęła się poddawać psychoanalizie, do czego Strasberg zawsze zachęcał swoich uczniów, zapuściła się w rejony, które w ocenie innych nie przystawały do jej talentu. Według wielu obserwatorów, ówcześnie i obecnie, takie psychologiczne i intelektualne praktyki stanowiły dla niej zagrożenie. Jej ciało, instynkt, intuicja były „naturalnymi" zaletami, podczas gdy umysł stanowił słabość. Ostatecznie „szaleństwo" Marilyn jest powiązane z jej stereotypową „głupotą".

Częściowo dlatego, że metoda określana jest jako technika intelektualna, wielu uznaje ją za pretensjonalną. Jak zauważyli historycy

teatru, stała się popularna w Ameryce w czasie, gdy tutejszy teatr szukał kulturowego i zawodowego uznania. Nie powinno więc dziwić, że zainteresowała się nią kobieta taka jak Monroe, zawstydzona swoim brakiem wykształcenia i pragnąca potwierdzenia własnej intelektualnej i osobistej wartości. Metoda łączy tożsamość aktora z rolą, zamazując granice między nimi, czyniąc grę bardziej rzeczywistą. Jednocześnie aktor stosujący metodę uchodzi za poważniejszego. Marlon Brando nie tylko wcielał się w poważne role; Marlon Brando był poważnym aktorem. Tymczasem dla wielu autorów właśnie rzekomy brak tożsamości Marilyn czynił ją dobrą aktorką: „Naturalny talent aktorski Normy Jeane być może wynikał z tego, że brakowało jej prawdziwej tożsamości" – stwierdziła Oates w jednym z wywiadów.[55]

W przypadku kogoś takiego jak Marilyn, kto nie powinien wiedzieć, kim naprawdę jest, metoda, polegająca na zagłębieniu się we własnej psychice, nie tylko nie ma szansy działać, ale, według apokryfów, może się okazać zabójcza, ponieważ po raz pierwszy ukazuje aktorce, jak pusta jest wewnątrz. Jeżeli uważamy, że Monroe zniszczył brak tożsamości, to musimy uznać, że właśnie metoda oraz psychoanaliza ujawniły jej ten brak. W micie Marilyn szczególnie wyraźnie odzywają się głosy obwiniające psychoanalizę za jej los. Próbę szukania źródeł problemów Monroe w psychoanalizie jako pierwszy podjął Guiles, ale to Spoto jest głównym wyznawcą tej teorii:

> Niemniej wgląd w psychikę ludzką, przeprowadzany przez zwolenników teorii Freuda, bezustanne aplikowanie tej metody komuś takiemu jak Norma Jeane Mortensen / Marilyn Monroe mijało się z celem. Częste retrospekcje pogłębiały w niej jedynie brak pewności siebie. Intuicja ustępowała na rzecz wymuszonego świadomego intelektualizmu, który paraliżował ją i prowadził do tego, że coraz bardziej zamykała się w sobie. Nastąpiło pomieszanie sfer życia i realności światów.[56]

Spoto prawie nie używa podwójnego imienia „Norma Jean /Marilyn", nie licząc przypadku, gdy omawia jej brak tożsamości i uznaje, że to

idealny sposób na zilustrowanie jego argumentu. Obwinia „pop-freudowską” psychoanalizę, a zatem pośrednio także nauczyciela, który zasugerował ją Marilyn, o budzenie w niej wiary w kolejne namiastki ojca, których porażki przyśpieszyły emocjonalny rozpad gwiazdy: „W tym okresie Marilyn wciąż myślała o swoim dzieciństwie, zamiast uwolnić się od niego”[57]. Relacja Monroe ze Strasbergami i psychiatrą drem Greensonem z pewnością była bardzo zażyła; większość biografów zgadza się, że aktorka od zawsze szukała kogoś, kto odegra w jej życiu rolę ojca, a psychoanaliza tylko ukazała jej to wcześniej nieuświadomione pragnienie. Nieufność Spoto wobec psychoanalizy ma jednak związek z zarzutami wobec konkretnego terapeuty. Gdy autor twierdzi, że psychoanaliza niszczyła Marilyn, ma na myśli sugestię, że czynił to jej psychoanalityk. Te dwa sposoby myślenia są nierozłączne i wspierają się nawzajem. Obie te relacje łączy także przekonanie, że Marilyn lepiej sobie radziła, gdy była nieświadoma i kierowała się instynktem, gdy stawiała na naturalność, a nie wyuczone umiejętności. W najlepszym wypadku była utalentowanym dzieckiem; w najgorszym – genialną idiotką albo wariatką.

Chociaż Spoto uważa, że problemy psychologiczne Monroe uległy nasileniu (a może nawet zostały wywołane) za sprawą psychoanalizy, większość autorów, jak widzieliśmy w rozdziale trzecim, woli opierać się na autorytecie psychiatrycznej diagnozy. Najoczywistszym przykładem problemów związanych z taką „psychobiografią” jest niewątpliwie książka *Dlaczego Norma Jeane zabiła Marilyn Monroe?* Lucy Freeman, która dokładnie diagnozuje wszystkie aspekty psychiki Monroe, nawet jej poczucie humoru. Cytuje słowa Marilyn: „Czy to Milton napisał: «Szczęśliwi nigdy się nie narodzili»? Znam przynajmniej dwóch psychiatrów, którzy szukają bardziej pozytywnego podejścia”. Freeman postanawia pomóc czytelnikom i dosłownie interpretuje tę uwagę: „Cytując tę myśl Miltona, Marilyn wyjawia pragnienie, by nigdy się nie urodzić”[58]. Powtarza opinię wyrażoną przez doktora Greensona, przytaczaną również przez Steinem

i Summersa, że Marilyn „miała trudności z osiągnięciem kilku orgazmów z tym samym mężczyzną”. Dla Steinem, jak widzieliśmy, ten problem jest skutkiem niekompletności Monroe; u Summersa wiąże się z przekonaniem Marilyn, że „jest oziębła”, ale Freeman wykorzystuje tę okazję, by przedstawić dosłowne „psychoanalityczne” wyjaśnienie:

> Można by to przypisać poczuciu winy, które rodziło się z fantazji, jakoby każdy mężczyzna był jej nieuchwytnym ojcem. Miłość fizyczna z własnym ojcem jest surowo zakazana, to oznaka „szaleństwa”. Fantazja jednak pozostaje i może na zawsze określić sytuację kobiety, która na poziomie emocjonalnym wciąż zachowuje się jak dziecko, na próżno usiłujące przedrzeć się przez edypalną rywalizację, co stanowi naturalny element dojrzewania.
>
> Marilyn nigdy nie była w stanie stanąć twarzą w twarz z tą fantazją.[59]

Oczywiście Freeman nie może udowodnić istnienia tej fantazji, częściowo dlatego, że opowieść zatacza koło. Mimo wszystko próbuje powiązać Monroe z szaleństwem, oziębłością oraz nierozwiązanym kompleksem Edypa, który nie pozwala jej osiągnąć dojrzałości, umieszczając w samym centrum tożsamości skrzywioną seksualność oraz potrzebę posiadania ojca.

Summers i Leaming sprawiają wrażenie najbardziej przekonanych, że Monroe cierpiała na chorobę psychiczną. Większość biografii donosi, że po raz pierwszy poddała się psychoanalizie w Nowym Jorku w 1955 roku, ale Summers złowieszczo ogłasza, że „jeszcze przed wyjazdem z Hollywood Marilyn była częstym gościem w gabinecie psychiatry”. Na dowód tego, że aktorka „potrzebuje pomocy”, Summers w pierwszej kolejności cytuje... jej ginekologa, który stwierdził, że „czuła się zagrożona, nie potrafiła stawić czoła rzeczywistości”. Summers następnie przytacza kolejno opinie: jej lekarza (nie psychiatry), jej byłego przyjaciela, partnera, podobno narkomana i niewykluczone, że kochanka Miltona Greene’a, który ze współczuciem oznajmia, że uznawał Monroe za „psychiczną”, jej byłego męża Millera, twierdzącego, że terapia psychiatryczna jej pomogła, oraz reżysera

Billy'ego Wildera, który powiedział: „Lepiej byłoby dla Marilyn, gdyby nie trafiła na tę kozetkę. Cały jej urok polegał na tym, że była trochę niepozbierana”[60]. Wilder w pewnym sensie ma rację: niewątpliwie jedną z najbardziej uroczych cech Marilyn według tych relacji jest jej niezdolność do radzenia sobie z rzeczywistością, co łagodzi zagrożenie ze strony najpotężniejszej seksualnie kobiety.

Guiles daje wyraz podejrzliwości wobec psychoanalizy w kontekście lekomanii Monroe, która jest oznaką chęci samozniszczenia. Po raz pierwszy wspomina o jej uzależnieniu, gdy opisuje pracę nad *Księciem i aktoreczką* w 1956 roku. Następnie zwraca się ku początkom psychoanalizy Monroe i dopiero po raz drugi wspominając o lekach, sugeruje, że „to w interakcji między pacjentką a aktorką może leżeć klucz do zniszczenia Marilyn”. „Aby uśmierzyć ból wywołany próbami nawiązania sensownej relacji z innymi ludźmi, zaczęła nakłuwać barbiturany szpilką, aby szybciej działały”. Guiles przytacza opowieść Millera o próbie samobójczej Monroe w 1957 roku (niektórzy sądzą, że to tylko jedna z wielu w czasie ich małżeństwa), po czym zapytuje:

> Czy pozostał jakiś ślad rozpaczy po stracie dziecka tej wiosny? A może iskrą był projekt [*Skłóceni z życiem*], nad którym Miller pracował w gabinecie, oraz rosnąca świadomość Marilyn, że jej mąż dzieli się ze światem intymną wiedzą na jej temat? Czyżby uważała, że może pozbyć się tego poronionego literackiego wizerunku poprzez własną śmierć? [...] Możliwe także, że rozpacz wywołała w niej niezdolność do zamknięcia pewnych drzwi do przeszłości Normy Jeane i ostatecznego pogodzenia się ze swoimi niestabilnymi początkami.[61]

Pisząc o „poronionym” wizerunku, Guiles stosuje ginekologiczną metaforę, która ma być kluczem do psychiki Monroe, i najwyraźniej sugeruje, że tę przenośnię należy przyjmować dosłownie. Obłęd, seks i śmierć zaczynają się splatać: maska niewinności opada, a spod niej wyłania się „prawda” w całej swojej potworności. To ujawnienie popchnie Marilyn do targnięcia się na własne życie i jest główną siłą napędową biografii.

Idee Freuda w popularnym wydaniu święciły triumfy w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku. W swojej najbardziej uproszczonej i banalnej formie sprowadzały całą tożsamość do seksualności i dostrzegały seks we wszystkim. Pozycja ikony seksu naturalnie zachęca do kojarzenia Marilyn z freudowskimi teoriami, według których stanowi ona pacjentkę idealną. Jeśli zgodnie z koncepcjami Freuda seks pozwala wytłumaczyć wszystko, to Marilyn zapewnia zarazem pytanie i odpowiedź, nieuświadomiony lęk i świadome wyjaśnienie. Popularna psychologia, a zwłaszcza rozwodnione freudowskie idee, skłania się ku skrajnej dosłowności, myląc objawy z diagnozą. Sam Freud jednak napisał w *Poza zasadą przyjemności*, że psychoanalizę należy uważać za metaforyczny, symboliczny język. Psychoanaliza interpretuje sny, nieświadomość, instynkty, to wszystko, co ujawnia się nam w niedosłowny sposób. Psychologiczny literalizm takich autorów jak Guiles, a zwłaszcza Freeman, której podejście do psychoanalizy jest tak skrajnie dosłowne, że ociera się o absurd, wydaje się doskonale pasować do Monroe, ponieważ jako postać często odzwierciedla ona napięcie pomiędzy tym, co dosłowne, a tym, co metaforyczne. Interpretowanie jej w dosłowny sposób sprawia, że wydaje się rzeczywista, i w niemal rytualny sposób przygotowuje ją na śmierć.

PRACUJĄCY MĄŻ

Podczas gdy w związku z DiMaggiem konflikty dotyczyły prywatnej sfery seksu, z Millerem Monroe ścierała się przynajmniej częściowo w kwestiach politycznych i zawodowych. Poznała go w Hollywood w styczniu 1951 roku, gdy wciąż był związany ze swoją pierwszą żoną (Marilyn zaś najwyraźniej miała wówczas romans z jego przyjacielem, pisarzem i reżyserem Elią Kazanem), ale zostali parą dopiero, gdy Monroe przeprowadziła się do Nowego Jorku w 1955 roku. Miller znalazł się wtedy pod lupą komisji śledczej do badania działalności antyamerykańskiej (HUAC), która skupiała się na tropieniu „wywrotowej działalności” w Hollywood i w nowojorskim środowisku

teatralnym. Miller nie zgodził się na współpracę z komisją – w odróżnieniu od Kazana, który pomagał HUAC w 1952 roku, co wywołało rozłam między nim a Millerem. Przyjaciele pogodzili się dopiero podczas wspólnej pracy nad spektaklem *Po upadku* w 1964 roku.

Związek Monroe z Millerem rozpoczął się od politycznego akcentu i zawsze był przedstawiany w kategoriach niespełnionego dążenia do intelektualizmu. Podczas konferencji prasowej, którą Miller zwołał, aby ogłosić, że odmówił współpracy z HUAC, oznajmił, że zamierzają wziąć ślub z Monroe i wyjechać do Londynu. Małżeństwo z pisarzem interpretowano jako próbę zaznaczenia przez Marilyn intelektualnej samodzielności, ale także politycznej wartości. Według powszechnie uznawanej wersji Monroe „stała murem" za swoim mężczyzną, wspierając go mocą swojej popularności, gdy stawiał opór HUAC. Większość komentatorów jest zgodna, że publiczne opowiedzenie się po stronie Millera było aktem odwagi, zważywszy na władzę komisji w 1956 roku i realne skutki trafienia na jej czarną listę. Leaming argumentuje, że Monroe starannie wyreżyserowała cały ten epizod, wykorzystując swoje doświadczenie w kontaktach z prasą, aby pomóc mężowi i zdobyć dla niego publiczne wsparcie. Miller także wykazał się męstwem i prawością w obliczu potężnej presji, gdy miał do wyboru zdradzić swoich kolegów i zasady albo trafić za kraty.

Wielu autorów przytacza opowieść, według której kongresmen Frances E. Walter powiedział, że przesłuchanie zostanie przerwane, jeśli Monroe zrobi sobie z nim zdjęcie, ale Miller odmówił, ze złością odrzucając taką sugestię.[62] Odmówił także powołania się na piątą poprawkę do konstytucji, która chroni świadka przed koniecznością składania obciążających go zeznań, i zamiast tego odwołał się do pierwszej poprawki, która gwarantuje wolność słowa. W ten sposób ryzykował pozwaniem za obrazę sądu i tak się też stało. Monroe później skomentowała: „Niektórzy dranie w Hollywood chcieli, żebym zostawiła Arthura. Powiedzieli, że zrujnuję sobie karierę. Urodzili się

tchórzami i chcą, żebyś stał się taki jak oni”[63]. Dodała, że jedną z przyczyn, dla których pragnęła zwycięstwa Kennedy’ego w wyborach prezydenckich, był fakt powiązań Nixona z HUAC – przewodniczył komisji przed Josephem McCarthym.

Spoto twierdzi jednak, że Miller cynicznie wykorzystywał związek z Monroe, aby chronić własną skórę: nigdy tak naprawdę nie poprosił Marilyn o rękę, a jego publiczne oświadczyny były formą przymusu, co aktorka sarkastycznie skomentowała w rozmowie z przyjaciółmi: „To szalenie miło z jego strony, że zapoznał mnie ze swoimi planami”[64]. Leaming twierdzi, że sytuacja wyglądała zupełnie inaczej i Marilyn rozkoszowała się tym wydarzeniem: „Ogłosił to całemu światu! – wołała. – Powiedział wszystkim, że żeni się z Marilyn Monroe. Ze mną! Dacie wiarę?”. Leaming pisze, że Rostenowie „zastanawiali się, czy Arthur po prostu nie wykorzystuje Marilyn, żeby uniknąć kłopotów”, ale w relacji Leaming naiwnej Monroe nie dręczą takie mroczne podejrzenia.[65]

Tamtego lata Monroe wróciła do Hollywood, żeby nakręcić film *Przystanek autobusowy* w reżyserii Joshuy Logana, pierwszy w ramach nowego kontraktu z Foxem. Otrzymała za niego swoje pierwsze dobre recenzje: nawet „The New York Times” stwierdził, że wreszcie dowiodła, iż potrafi grać (chociaż w recenzji napisano, że to „reżyser ją do tego skłonił”). Pobrali się z Millerem w czerwcu 1956 roku (Monroe przed uroczystością przeszła na judaizm), po czym polecieli do Anglii na miesiąc miodowy. Ich ślub zapowiadał niesławny nagłówek „Jajogłowy poślubia klepsydrę”; umysł i ciało połączyły się w potwornym związku, który miały naznaczyć opowieści o poronieniach, histerii, samobójstwie i szaleństwie. Dopiero kiedy ten związek dobiegł końca, znów zaczęto wspominać o jej umyśle, który jednak był już wtedy zniszczony przez „śmierć” małżeństwa. Summers zatytułował dotyczący tego rozdział „Stargane małżeństwo – stargana dusza”.

Przekonania polityczne Monroe nie były częścią jej publicznego wizerunku, ale wszystkie główne biografie zgodnie przyznają, że miała

silny zmysł polityczny; nawet Summers, którego trudno nazwać życzliwym biografem, utrzymuje, że w 1960 roku „jej poglądy polityczne były bardziej ukształtowane, niż się przypuszcza”[66]. Chociaż ostatnio wymazuje się ten aspekt mitu Marilyn, jej współcześni zwracali uwagę na świadomość polityczną gwiazdy (Sylvia Plath na przykład odnotowała w dzienniku, że Monroe i Miller byli dla niej ważni właśnie ze względu na ich sprzeciw wobec HUAC. Spoto twierdzi, że to polityczne sumienie Monroe doprowadziło do jej rozstania z Millerem, kiedy w 1960 roku wycofał swoje poparcie dla strajku Związku Pisarzy, aby otrzymać zapłatę za pracę nad scenariuszem *Pokochajmy się*. Spoto cytuje Yves’a Montanda, który grał jedną z głównych ról w filmie: „Miller czym prędzej wrócił [z Irlandii], przerobił parę scen, wsadził czek [od Foxa] do kieszeni i narzekał, że się prostytuuje”. Spoto dodaje, że Miller naraził się swoimi „impertynenckimi” komentarzami na temat filmu, ponieważ „odgrywał rolę doświadczonego dramaturga, który poświęca się, przebywając w Hollywood – taką postawą doprowadził już do kłopotów przy *Pół żartem, pół serio*. Jednak kilka tysięcy dolarów, jakie zainkasował [...] wynagrodziło mu chyba to poświęcenie”[67]. Według Spoto wtedy właśnie Monroe straciła wiarę w niego. „Naruszając własne zasady, Arthur bezpowrotnie utracił zaufanie Marilyn: człowiek, który swą odwagą i skłonnością do moralnego wzburzenia wzbudził jej podziw kilka lat wcześniej, zdradził swe ideały. «W tym momencie wiedziałam, że to już koniec»”[68] – cytuje ją jeden z przyjaciół.

Stosunek Millera do filmów Monroe jest istotnym aspektem całej historii. Opowiadają o nim wszyscy biografowie, choć w diametralnie różny sposób. Według jednego z wątków, którego źródłem jest *Po upadku*, Miller był heroicznie cierpiącym cichym mężczyzną, zniszczonym przez wampiryczną zachłanność Marilyn, wpływająca na jego zdolność do pracy („Miller musiał niemal przestać pisać. Popełnił fatalny błąd i poświęcał jej prawie cały swój czas”[69]). Tak wygląda

wersja Guilesa, Summersa i Oates, podczas gdy Mailer prezentuje niejednoznaczne podejście, po części ciesząc się upadkiem swojego wyimaginowanego rywala o względy Marilyn („obecnie pisze mniej niż kiedykolwiek. Jest bogiem Marilyn, jej stróżem, jej pomocnikiem i lokajem”[70]) i wykorzystując tę okazję do wykazania swojej artystycznej wyższości nad Millerem („Jest on również ambitny, ograniczony i samolubny, to intelektualista, którym krytycy spoza teatru pogardzają za intelektualne niedostatki”[71]). Steinem uważa, że chociaż Miller rzeczywiście stał się służącym Marilyn, po prostu „płacił cenę” za bycie produktem kultury, która uczy mężczyzn, by „postrzegali skrajną zależność jako coś skrajnie atrakcyjnego”[72].

Według drugiej wersji Miller był zakłamanym arogantem, który wykorzystywał popularność Monroe i tłumaczył jej chorobą własne artystyczne porażki: to interpretacja Spoto, Wolfe’a i Leaming. Ta ostatnia uważa Millera za pompatycznego i zadufanego w sobie; Spoto określa go zgryźliwie jako „dramatopisarza światowej sławy, lecz dziwnie ociężałego”, który „jej słabością usprawiedliwiał własną niemoc twórczą”[73]. Mailer zwraca uwagę na spadek produktywności Millera w tych latach, chociaż czytając jego słowa, nie możemy zapominać o seksualnej i zawodowej rywalizacji, którą jest podszyta ta interpretacja: „Możemy mieć wątpliwości, czy Miller nadal jest bezgranicznie zakochany, czy może jej nawyki zaczynają go drażnić. Jest najambitniejszym z ludzi. Na swój sposób jest równie ambitny jak ona”[74]. Leaming argumentuje, że Miller „potrzebował prestiżu Marilyn, aby ukończyć *Skłóconych z życiem*. Niezależnie od jego intencji przynajmniej z zewnątrz wyglądało to tak, jakby ambitny mąż wykorzystywał żonę gwiazdę filmową dla zysku”[75]. Autorka szybko odnosi to do

> nacechowanego pogardą dla samej siebie wytłumaczenia Marilyn, dlaczego Arthur z nią został, chociaż nie dała mu dziecka [...]. Scenariusz Millera początkowo miał poprawić żonie humor, ale wkrótce okazało się, że przyniósł

odwrotny skutek. Potwierdził, że bezdzietna przestała być wartościowa jako żona. [76]

Większość autorów bardziej jednak identyfikuje się z Millerem niż z Monroe, jakby sympatyzowali z kolegą po piórze (a może uznają, że opinia światowej sławy pisarza musi być coś warta). Oates w *Blondynce* posuwa się najdalej, gwałtownie porzucając punkt widzenia Monroe, gdy tylko „Dramatopisarz" pojawia się na scenie. Od tej chwili opowiada historię małżeństwa z jego perspektywy. Kiedy zjawia się mąż, autorzy przemieniają Monroe w żonę, nie tylko pod względem nazwiska (Guiles rzeczywiście tytułuje jeden z rozdziałów „Marilyn Miller"), ale definiując ją w odniesieniu do postaw życiowego partnera. Widzieliśmy to już wcześniej, gdy Summers uznawał za normę odczucia DiMaggia wobec „ekshibicjonizmu" Marilyn. Przy okazji związku Monroe z Millerem Summers porównuje ją do Vivien Leigh, która była żoną Laurence'a Oliviera w czasie kręcenia *Księcia i aktoreczki* i przeżywała wtedy załamanie nerwowe. Donosi, że „Arthur Miller i Sir Laurence Olivier wspierali się wzajemnie w ciężkiej próbie, jaką było współżycie z małżonkami"[77]. Wolfe, który zawsze bierze przykład z Summersa (i nie zna prawidłowego tytułu Oliviera), również pisze o Marilyn w odniesieniu do męża: „Arthur Miller wkrótce odkrył, że marksistowski chłopak z Brooklynu i Earl Notley mają coś wspólnego – trudne żony [...]. Bywały dni, gdy Oliver przed powrotem do domu dodawał sobie odwagi mocnym drinkiem wypijanym w garderobie, a Arthur dołączał do niego, pełen współczucia"[78]. Współczucie przenosi się z męża na biografa, a wszyscy rozumieją, jak ciężkie jest życie z „trudną żoną". W biografii Millera takie podejście byłoby znacznie mniej zaskakujące (choć równie nieprzyjemne), ale taka zmiana punktu widzenia wzmacnia poczucie, że taki seksualny obiekt jak Marilyn nie może nawet być podmiotem własnej biografii.

Chociaż wszyscy byli optymistycznie nastawieni do tego przedsięwzięcia, w pracy nad jedynym niezależnym filmem wyprodukowanym przez Marilyn Monroe Productions[10*], *Książę i aktoreczka*, od początku piętrzyły się kłopoty. Ich źródła niektórzy upatrują w protekcjonalizmie Oliviera, inni zaś – w „problemach” Monroe, które z kolei przypisuje się jej lekomanii, narcyzmowi, poronieniom i histerii. Sama Monroe w opowieściach o pracy nad filmem zwraca szczególną uwagę na kwestię szacunku, a w relacjach wyczuwa się „skłonność do rozczarowań”, jak Rollyson z sarkazmem określa jej duże ambicje.[79]

Jeden z często opisywanych incydentów dotyczył konferencji prasowej zorganizowanej w celu promocji filmu, podczas której Olivier powoli powtarzał pytania kierowane do Monroe, a czasami nawet odpowiadał na nie w jej imieniu. Wszyscy biografowie, wliczając tych, którzy przy innych okazjach rozpisują się o inteligencji i sprycie Monroe, najwyraźniej są zdania, że była wdzięczna za tę „pomoc”. Nawet Rollyson, który odnotowuje, że zachowanie Oliviera mogło irytować Marilyn, przypisuje jej wdzięczność za tę „opiekuńczość” i uznaje wszelką niechęć z jej strony za patologię:

> Monroe zapewne po części pragnęła dać się prowadzić Olivierowi, ale zarazem mogła odczuwać niechęć z powodu uprzedzania jej odpowiedzi. On elegancko się nią opiekował, lecz ona postrzegała jego dżentelmeńskie zachowanie w krzywym zwierciadle i ogarniało ją przerażenie, że ktoś jej przerywa i oddziela ją od innych.[80]

Opisując tamto wydarzenie we wspomnieniach, Olivier podkreśla, że był „bardziej zażenowany niż kiedykolwiek” tym, że Marilyn zmusiła jego i dziennikarzy do czekania ponad godzinę. Następnie ze skruchą zauważa, że Monroe natychmiast wkupiła się w łaski obruszonych reporterów, przy okazji udzielając mu „lekcji uroku osobistego, dzięki któremu cała sala błyskawicznie zaczęła jeść jej z ręki”[81]. Jak Olivier

tłumaczy w następnej linijce, jego pierwszą reakcją była chęć „umożliwienia” Monroe udzielenia przemyślanych odpowiedzi poprzez „powtarzanie każdego pytania”. Nawet w 1986 roku Rollyson nie chce przyznać, że Olivier mógł się kierować pogardą, i upiera się przy wizji szlachetnego, opiekuńczego dżentelmena i wariatki odrzucającej jego pomoc.

Kiedy rozpoczęła się praca nad filmem, Monroe wróciła do swoich „typowych zachowań” – niepunktualności, nieobecności, rzekomej lekomanii. Według Rollysona jeden z obserwatorów tłumaczył jej problemy z pracą pod kierownictwem Oliviera tym, że była po prostu „zbyt tępa, niekulturalna i miała obsesję na swoim punkcie”, by z nim współdziałać. Rollyson przyznaje jednak rację innemu obserwatorowi, który stwierdza, że Marilyn „odczuwała nieświadomy, ale fundamentalny opór przed aktorstwem”[82]. A może odczuwała całkiem świadomy, ale fundamentalny opór przed współpracą z kimś, kto traktował ją protekcjonalnie?

Olivier zasłynął tym, że w pierwszym tygodniu na planie powiedział Monroe: „Po prostu bądź seksowna, droga Marilyn”[83]. Każdy z biografów powtarza ten komentarz, a większość czuje potrzebę złagodzenia wściekłej reakcji Monroe bądź tłumaczenia jej emocjami. Guiles wyraźnie przewiduje, że czytelnicy będą mieli trudności z jej zrozumieniem, ponieważ poucza odbiorców: „Wyobraźcie sobie dziecko, które nauczyło się korzystać ze swojej wrodzonej mądrości i intuicji, by wzbudzać reakcje otoczenia, a które nagle wchodzi do pokoju pełnego arystokratów w perukach [...]. Tak Marilyn odebrała wskazówkę Oliviera”[84]. Zatem gniew Monroe jest dziecinny i instynktowny; zasługuje na nasze współczucie, ponieważ jest właściwy dziecku, a nie dwudziestodziewięcioletniej kobiecie u szczytu kariery, którą traktuje się jak małą dziewczynkę. Mailer zauważa, że Olivier „wyjawił swą skrywaną pogardę dla Marilyn”, i teraz, aby oddać sprawiedliwość jej złości, „podda ją obróbce”[85]. Nawet Rollyson, który z największym zrozumieniem podchodził do zawodowych wpadek

Monroe, stara się umniejszyć autentyczność jej gniewu: „Wiele szumu robi się wokół reakcji Monroe na wskazówkę Oliviera, by «była seksowna». [...] Przekonał się, że w zaskakujący sposób brakuje jej poczucia humoru”[86]. Summers podkreśla nie talent Monroe, ale jej skłonność do sprawiania problemów: podczas gdy biednego Oliviera czekało „zawodowe piekło”, Monroe spędzała czas na karmieniu się pochlebstwami Pauli Strasberg. Pomimo ostrzeżenia Joshuy Logana, że Monroe nie potrzebuje reżyserskich uwag i źle na nie reaguje, Summers krytykuje gwiazdę za to, że obraziła się na Oliviera z powodu, jak to nazywa, „udzielonego wsparcia”: Olivier „próbował przezwyciężyć w Marilyn tremę, która odbierała jej mowę. Zasugerował, by usiadłszy spokojnie, policzyła do trzech i powiedziała, co ma do powiedzenia. Kiedy to nie zadziałało, wybuchnął: «Liczyć też nie umiesz?»”[87]. Z taką pomocą kto potrzebuje krytyki? Według pokojówki Monroe, Leny Pepitone, aktorka później powiedziała:

> Myślę, że Olivier mnie nienawidził. Rzucał mi ponure spojrzenia, nawet kiedy się uśmiechał. Przez dłuższy czas byłam wtedy chora, ale on mi nie wierzył, czy też raczej nic go to nie obchodziło. Patrzył na mnie, jakby właśnie powąchał kawałek zdechłej ryby. Jakbym była trędowatą albo czymś równie obrzydliwym. Przez cały czas czułam się jak mała idiotka.[88]

Wszyscy biografowie podają, że Arthur Miller robił w Anglii notatki i kiedyś zostawił je na stole. Wtedy Marilyn przeczytała jego utyskiwania na to, jak bardzo różniła się jego wizja Monroe jako „anioła” od rzeczywistości, w której okazała się „kłopotliwą suką”. Później, według Guilesa i Mailera, relacjonowała, że Arthur nazwał ją „kurwą”[89]. (Inna wersja tej historii pojawia się w *Po upadku*, co omawiamy w rozdziale drugim). Spoto uznaje, że Marilyn w końcu zrozumiała, że Miller „naprawdę lubił głupie blondynki [...]. Trochę mi pomógł”. Według Spoto Marilyn w sierpniu była w ciąży, a chociaż „później fakt ten zawsze podawano w wątpliwość, czyniły to nawet osoby dobrze znające sytuację [...] stan Marilyn potwierdziło dwóch

londyńskich lekarzy", którzy we wrześniu stwierdzili, że straciła dziecko, i zasugerowali, że stało się tak na skutek nadużywania przez Monroe w tamtym okresie alkoholu.[90] Olivierowi, który nie wiedział o ciąży, „pozwolono wierzyć, że Marilyn jest po prostu markotna i nieprzystępna"[91]. Chociaż takiemu podejściu nie sposób odmówić współczucia, oznacza ono, że Monroe należy wybaczyć złe zawodowe nawyki ze względu na osobisty problem, co sugeruje, że jej gniew jest domowy, osobisty, fizjologiczny i hormonalny, a problemy zawsze mają podłoże psychologiczne lub ginekologiczne.

Reakcja Monroe na obraźliwe komentarze ze strony reżysera, którego sama zatrudniła do pracy nad filmem produkowanym przez jej własną wytwórnię, najwyraźniej wcale nie była nieświadoma, chociaż mogła mieć instynktowny charakter. Weatherby cytuje jej własny opis reakcji na słowa Oliviera:

> Zachował się jak świnia. Bardzo mnie zdenerwował, kiedy nakazał mi – tutaj zaczyna naśladować jego głos – „Bądź seksowna, Marilyn". Zabrzmiało to pogardliwie [...]. Zaczęłam go źle traktować, spóźniać się, a on tego nienawidził. Ale jeśli nie szanujesz swoich artystów, nie będą dobrze pracować. Trzeba walczyć o szacunek.[92]

Summers powtarza ten cytat, ale nie daje Marilyn prawa do walki o szacunek, ani nawet nie uznaje, że była świadoma, iż jej spóźnienia są karą oraz próbą przejęcia (biernej) kontroli nad sytuacją, w której poczuła się zdominowana (podczas gdy Olivier od początku upierał się, że tylko jej pomaga i dobrze ją traktuje. Summers zamiast tego tradycyjnie ucieka się do protekcjonalnego tonu, potępiając zachowanie Marilyn: „W rzeczywistości to Marilyn była osobą, która nie okazywała szacunku ani Olivierowi, ani nikomu innemu, zarówno w błahych, jak i poważnych sprawach"[93].

Dla wielu widzów Marilyn w tym filmie jest znacznie lepsza, subtelniejsza i zabawniejsza niż Olivier. Dla innych jednak, wliczając samego Laurence'a, zakrawa to na ironię losu. Później nazywał ją

„genialną amatorką w show-biznesie, niewyszkoloną, prawdopodobnie nienadającą się do szkolenia aktorką instynktowną”[94]. Summers donosi, że „umęczony Olivier pisał w swych wspomnieniach: «Ja byłem w szczytowej formie, a Marilyn! Marilyn była po prostu cudowna, najlepsza ze wszystkich. No właśnie. I co wy na to?»”. Tak naprawdę w pamiętnikach Oliver wcale nie wydaje się umęczony tą sytuacją, lecz opowiada o niej w kategorii żartu:

> Jakieś dwa lata temu w Hollywood para moich przyjaciół, po kolacji, jako dowcip, wyświetliła u siebie w domu ten film sprzed dwudziestu pięciu lat. Nieco się stropiłem, bo nie wiedziałem, jak szybko ten żart przestanie być zabawny. Tymczasem ku memu wielkiemu zaskoczeniu oglądaliśmy film do końca. Potem wszyscy go głośno chwalili. Nikt nie mógł pojąć, dlaczego tak zachwycający film został kiepsko przyjęty! Ja byłem w szczytowej formie, a Marilyn! Marilyn była po prostu cudowna, najlepsza ze wszystkich. No właśnie. I co wy na to?[95]

Po dwudziestu pięciu latach obiektem „żartu” nadal miała być Marilyn, ale, ku zaskoczeniu Oliviera, okazało się, że jest odwrotnie.

PÓŁ ŻARTEM, PÓŁ SERIO

Monroe zrobiła sobie prawie rok przerwy, zanim rozpoczęła pracę nad następnym filmem, *Pół żartem, pół serio*. W tym okresie mieszkała z Millerem w Amagansett na Long Island i przeżyła szeroko komentowane poronienie, po którym wróciła do pracy (podobno za namową Millera). Zdjęcia trwały trzy miesiące, od 4 sierpnia do 6 listopada 1958 roku, a problemy na planie obrosły legendą, ponieważ były wyjątkowe, nawet jak na film z Monroe. Scenariusz napisał Billy Wilder, który pracował z Marilyn przy *Słomianym wdowcu*, więc sądził, że jest przygotowany na jej tremę, notoryczne spóźnienia, żądania dubli oraz kłopoty z zapamiętaniem nawet najprostszych kwestii, ale opór, jaki stawiała, doprowadził go na skraj przemocy. Później przyznał, że przez kilka miesięcy nie mógł patrzeć na swoją żonę, ponieważ miał ochotę ją uderzyć tylko dlatego, że jest kobietą.[96] Słynny jest także komentarz

ekranowego partnera Marilyn, Tony'ego Curtisa, który oznajmił, że całowanie jej przypomina „całowanie Hitlera". Obie te uwagi świadczą nie tylko o irytacji zachowaniem Monroe, lecz także o niechęci wobec jej władzy; jeden z mężczyzn chce zmusić ją do uległości siłą, drugi czyni z niej tyrana, ale obaj odwołują się do fizycznej przemocy.

Często przytacza się jeszcze dwie historie związane z pracą nad *Pół żartem, pół serio*: że Marilyn potrzebowała od trzydziestu do osiemdziesięciu podejść (w zależności od źródła), aby powiedzieć: „Gdzie jest burbon?", wyraźnie i nie zamieniając go na „whisky". To sugerowało otoczeniu, że jej lekomania wymyka się spod kontroli.[11*] Według drugiej opowieści Monroe została wezwana na plan przez asystenta reżysera, który przerwał jej czytanie *Rights of Man* Thomasa Paine'a (tytuł oznacza zarówno prawa człowieka, jak i prawa mężczyzny; „bardzo odpowiednie" – skomentował Guiles); nie podnosząc wzroku znad książki, kazała mężczyźnie się odpierdolić. Chociaż Guiles wyjaśnia w 1969 roku, że Billy Wilder tłumaczył jej wulgarność „stanowczym sprzeciwem wobec składania na jej barki problemów związanych z produkcją filmu"[97], w 1984 roku już nie powtórzył jego argumentu, podobnie jak w kolejnych wydaniach swojej biografii. Zamiast postrzegać jej złość jako objaw oporu, Guiles nabrał przekonania, że „taka arogancja musi zastanawiać. Czy rzeczywiście, zgodnie z przeświadczeniem Oliviera, Monroe była chora psychicznie? Czy ta nieprzyjemna kobieta obrzucająca wulgaryzmami spokojnych młodzieńców to jeden z aspektów rozszczepionej osobowości? Bardzo możliwe, a ta wredna Marilyn miała się stać jeszcze gorsza"[98]. A może „ta wredna Marilyn" wcale nie była inną osobą, tylko Marilyn Monroe stawała się coraz bardziej nieprzyjemna wraz z narastaniem frustracji, gniewu, niepokoju i uzależnienia od środków, które czyniły ją jeszcze bardziej labilną. Chociaż biografia ma za zadanie ukazać prawdziwą kobietą kryjącą się za aktorską maską, rozdźwięk między radosną seksualnością ekranowej Marilyn a frustracją i złością obecnymi w prawdziwym życiu z góry przypisuje się rozszczepionej osobowości,

a nie zdolnościom aktorskim. Zaprzecza się więc autentyczności jej arogancji, odmawia prawa do złości. Czy biograf zadałby takie samo pytanie, gdyby chodziło o aktora mężczyznę, który kazał się pieprzyć reżyserowi? Frank Sinatra podobno stale tak mówił, ale nikt nie nazywał go psychicznym, tylko aroganckim. Koniec historii.

Mailerowi ta anegdota tak bardzo się podoba, że przytacza ją już na początku książki, sugerując w ten sposób, że jest istotna dla zrozumienia charakteru Monroe:

> A ona na to, zatopiona w lekturze: – Odpierdol się. – Czyżby przewidziała, jak przyszłe pokolenie kobiet oceni prawa mężczyzn? Jednakże nawet taki wytrawny humorysta jak Billy Wilder opisuje ją jako najpodlejszą kobietę w Hollywood; ta nieświadcząca o zbytnim zachwycie uwaga ukazała się w wywiadzie cztery lata po jej śmierci, co sugeruje, że samo wspomnienie Marilyn po tak długim czasie jest wciąż wystarczająco irytujące, by mu popsuć nastrój.[99]

A może Monroe przewidywała, jak przyszłe pokolenie kobiet ocenią prawa kobiet? Mailer z pewnością postrzega ten epizod w kategoriach nieuzasadnionej erupcji feminizmu u „słodkiego aniołka seksu”, potępiając Marilyn za jej złość. Tak czy inaczej, wydaje się jasne, że najsłynniejsza głupia blondynka świata nie miała problemów ze zrozumieniem przesłania Paine’a. Joyce Carol Oates tymczasem (z niewyjaśnionego powodu) nie rozumie żartu: przytacza tę opowieść w *Blondynce*, ale u niej Marilyn Monroe czyta *O powstawaniu gatunków*, po czym każe się odpierdolić słynnemu reżyserowi „W”[100].

Chociaż trudno podejrzewać Mailera o sympatię dla Monroe, później niespodziewanie pozwala sobie na chwilę refleksji, gdy stwierdza, że jej problemy na planie wskazują na z trudem hamowany gniew na otaczających ją mężczyzn (chociaż ta niespodziewanie spostrzegawcza uwaga niemal na pewno została zaczerpnięta od Zolotowa, który w 1960 roku spekulował, że spóźnienia Monroe są formą kary dla otoczenia). Według Spoto nawet jej najbardziej lojalni przyjaciele musieli przyznać, że „była kobietą trudną, która niesie ze sobą bagaż emocjonalnych

niepokojów”[101]. Najwyraźniej nikt spośród nich nie raczył zauważyć, że wielu z otaczających ją mężczyzn było równie trudnych we współżyciu. John Huston to alkoholik i hazardzista; Howard Hawks zgrywał macho, próbując prześladować tych, którzy nie należeli do jego kliki; Billy’ego Wildera na planie uznawano za „potwora” i „sadystę”, z kolei Arthura Millera – za pompatycznego aroganta nieskorego do pomocy, sądzili tak nawet najbliżsi przyjaciele, tacy jak Norman Rosten, który kiedyś zasugerował, że Millera bardziej interesują ludzie jako zjawisko niż konkretne osoby.[102]

Wolfe jako jedyny biograf sugeruje, że Monroe mogła wymuszać kolejne duble, aby zachować kontrolę nad interpretacją swojej bohaterki, i był to jedyny sposób na walkę z wizją reżyserską Wildera. Według innej słynnej historii Wilder wpadł w szał, gdy Monroe „nie potrafiła” odegrać zdumienia w scenie, w której Sugar Kane przypadkowo upuszcza butelkę. Monroe wielokrotnie powtarzała, że w takiej sytuacji Sugar byłaby wystraszona, nie zaskoczona, ale Wilder nalegał na reakcję z pogranicza farsy. Ludzie z otoczenia Marilyn uznali, że nie jest ona w stanie okazać zdziwienia, chociaż oczywiście nie było to prawdą (jej bohaterka w *Jak poślubić milionera* jest wiecznie zdziwiona). Nikt nie doszedł do wniosku, że aktorka po prostu nie chce w ten sposób zagrać tej sceny. Z perspektywy czasu jej taktyka wydaje się oczywista: tylko raz wyraźnie powiedziała: „Gdzie jest burbon?”, jednocześnie wypowiadając tę kwestię tak, jak chciała ją widzieć w gotowym filmie. Paradoksalnie wszyscy, wliczając Wildera, byli oszołomieni tym, jak dobrze Monroe zagrała. Wolfe zauważa, że „Wilder oczywiście wiedział, co robiła, ale nie zgadzał się z jej interpretacją. Ona wiedziała, że ma rację i wierzyła, że gwiazda jej formatu ma prawo odegrania sceny zgodnie z własnymi odczuciami”[103]. Nie chciała słuchać poleceń, ale brała pod uwagę propozycje. Jej ekranowy partner Jack Lemmon skarżył się, że Marilyn brakuje zawodowej lojalności wobec filmu, ale Wolfe stanowczo twierdzi, że gwiazda była lojalna przede wszystkim wobec Sugar Kane. Oates także uważa, że kiedy Marilyn zdarzało się nakręcić

całą scenę za pierwszym ujęciem – co udało jej się między innymi, ku zaskoczeniu wszystkich, w przypadku ujęcia z „Pullmanem” – robiła tak po to, by wysłać jasny komunikat: „odegrała tę scenę błyskotliwie, w jednym ujęciu, aby dowieść, że owszem, może czegoś podobnego dokonać. Jeśli chce”[104].

Pojąwszy to wszystko, Oates jednak wraca do wspomnienia o traumatycznym poronieniu Marilyn, podczas gdy Wolfe tłumaczy, że problemy aktorki wynikały z wewnętrznej, psychologicznej walki z Normą Jeane i odgrywania ról, a nie z zewnętrznego starcia z reżyserem: „nie wszyscy, którzy współpracowali z Marilyn, wiedzieli o osobistych przejściach, które towarzyszyły jej przemianie z Normy Jeane w Marilyn Monroe, a następnie w Sugar Kane. To była transcendentna sztuczka, która nie wydarzyła się w jednej chwili”[105]. Nie tylko Wilder wiedział, co się dzieje; Monroe również zdawała sobie sprawę z tego, co wynika z wyznania, że nie traktowała Oliviera dobrze, ponieważ jej nie szanował. Z pełną świadomością opierała się i karała ich wszystkich. Jak powiedział producent jej ostatniego, nieukończonego filmu: „Marilyn nie musi akceptować scenariusza. Jeśli coś jej się nie podoba, po prostu nie przychodzi na plan”[106].

Wolfe kończy swoją relację opowieścią o poronieniu, do którego doszło po zakończeniu zdjęć. W jego wersji prasa przytoczyła słowa Wildera, że od pracy z Monroe robiło mu się niedobrze, i Marilyn zażądała od Millera, by stanął w jej obronie. Miller, który już wcześniej usiłował bronić żony przed Wilderem poprzez słynną wymianę telegramów, gdy wyszedł na głupca, tym razem odmówił. W efekcie – twierdzi Wolfe – Marilyn przedawkowała. Kiedy Norman Rosten odwiedził ją w szpitalu, powiedziała: „Okrutni, ci wszyscy dranie są tacy okrutni. O Jezu...”[107]. (Summers tymczasem cytuje te same słowa w odniesieniu do pierwszego poronienia, do którego doszło latem 1957 roku w Amagansett). Dla Summersa poronienie po *Pół żartem, pół serio* stanowi przyczynek do następującej symetrycznej obserwacji: „Gwiazda nakręciła film i poroniła kolejne dziecko”[108]. Guiles utrzymuje, że

Monroe mogła zajść w ciążę latem, aby w razie czego móc wycofać się z prac nad filmem, chociaż twierdzi także, że „dla Marilyn kariera nigdy nie była wszystkim”[109]. Leaming posuwa się najdalej, sugerując, że Monroe używała ciąży jako oręża w starciach ze studiem.[110] Wszystkie te wersje łączy przekonanie, że ciąża jest nierozerwalnie związana z artyzmem kobiety, że kreacja i prokreacja to dwa oblicza tej samej rzeczywistości.

SKŁÓCENI Z ŻYCIEM

W 1960 roku Monroe nakręciła film *Pokochajmy się*, a podczas pracy nad nim nawiązała głośny romans z ekranowym partnerem, Yves’em Montandem. Przeżyła publiczne upokorzenie, gdy Montand powiedział w jednym z wywiadów, że Monroe jest tak naiwna, iż potraktowała poważnie trywialną miłostkę: „Gdyby była bardziej skomplikowana, nic by się nie wydarzyło” – stwierdził, przypisując romans swojemu pragnieniu jak najlepszego wcielenia się w rolę jej filmowego kochanka.[111] Brown i Barham podają, że rzecznik Monroe, Rupert Allan, próbował namówić ją do obrony: „bezwstydnie ją wykorzystał [...]. Marilyn mogła wiele powiedzieć i zrobić, a ja zachęcałem, by przedstawiła swoją wersję wydarzeń [...] ale okazała się zbyt wyrozumiała”[112]. Film był finansową klapą, a w Hollywood zaczęto szeptać, że Monroe znalazła się na równi pochyłej.

Jej małżeństwo z Millerem także dobiegało końca. Już wcześniej podpisali umowę na wspólne nakręcenie *Skłóconych z życiem*, filmu opartego na opowiadaniu, które Miller napisał wkrótce po ich ślubie, traktującego o kobiecie obdarzonej czułym sercem, scalającej grupę „skłóconych z życiem” mężczyzn i przekonującą ich, dzięki własnej słabości, aby przestali dręczyć mustangi, na które polują. Film miał być „walentynką” dla Monroe, do obsady zaangażowano Clarka Gable’a, Montgomery’ego Clifta i Eliego Wallacha, a za kamerą stanął John Huston. Rzekomy hołd Millera dla żony wymagał jednak od kruchej aktorki obnażenia siebie i swoich lęków na ekranie: męskie postacie

wypowiadają kwestie wzorowane na innych tekstach Millera dotyczących Marilyn, a ona sama wciela się w rolę „Roslyn” i odgrywa sceny, w których pobrzmiewają echa jej życia i nieszczęśliwej przeszłości. Wolfe celnie opisuje wynikające z tego napięcia:

> Rupert Allan skomentował, że Marilyn była „rozpaczliwie nieszczęśliwa, gdy musiała czytać napisane przez Millera kwestie, które w oczywisty sposób dokumentowały jej prawdziwe życie”. Chociaż Roslyn miała być wzorowana na Marilyn, a dużą część dialogów i scen zaczerpnięto z jej małżeństwa z Millerem, Monroe czuła, że to niekonsekwentna postać – zbyt bierna, sypiąca banałami, wymagająca uczłowieczenia. Marilyn nie była zadowolona ze scenariusza [...] do którego Miller przez trzy lata bezustannie wprowadzał poprawki. Kiedy ruszyły zdjęcia, Marilyn musiała wcielić się w najtrudniejszą rolę w swojej karierze – zagrać wypaczoną wersję siebie.[113]

Roslyn została pomyślana jako duch czystej kobiecości: pełna seksu, szczodra, naturalna, polegająca na intuicji, emocjonalna, irracjonalna: tak naprawdę miała większość cech postaci Marilyn, przed którymi Monroe próbowała uciec. Steinem cytuje opowieść pokojówki Leny Pepitone o tym, jak Marilyn opisała scenę, w której Roslyn przekonuje kowbojów, aby nie zabijali schwytanych mustangów: „Mam ich przekonać, wpadając w histerię, zamiast cokolwiek im tłumaczyć. A więc wpadam w histerię. Zaczynam wrzeszczeć jak oszalała... Pomyśleć, że Arthur mi to zrobił... Jeśli tak o mnie myśli, to nie jesteśmy dla siebie odpowiedni”[114].

Leaming twierdzi, że Monroe nie jest rozczarowana tym, że Roslyn jest tak schematyczną postacią, banalną wersją kobiecości wiecznie gotową ofiarowywać się innym, ale że Miller „upiększył” jej przeszłość, podczas gdy Monroe chciała dać jej „paskudne początki, które Miller pominął”, co stanowiło problem wykraczający poza sferę artystyczną: „Marilyn czuła się zdradzona, ponieważ Arthur najwyraźniej nie potrafił uznać jej przeszłości. Od początku głównym sensem małżeństwa było dla niej uzyskanie akceptacji takiego mężczyzny. Potrzebowała miłości Arthura, pomimo wszystkich jego haniebnych zachowań”[115].

Wolfe traktuje Millera najbardziej krytycznie, cytując fragmenty *Zakrętów czasu*, w których Miller ujawnia, że, w swojej ocenie, poświęcał się, pisząc scenariusz dla Marilyn (mimo że od pięciu lat nie napisał żadnego dramatu), a także że rola Roslyn była prezentem dla żony. Wolfe uszczypliwie zauważa, że Miller zainkasował za ten „prezent" dwieście pięćdziesiąt tysięcy dolarów od Marilyn Monroe Productions.[116] Spoto wskazuje, że „wymagano od niej wszystkiego, z wyjątkiem tego, co naprawdę miała do zaoferowania – niezwykłego talentu, bogatej wyobraźni oraz szczególnego daru grania subtelnych i wymyślnych ról komediowych"[117]. *Skłóceni z życiem* to pierwsza niekomediowa rola Marilyn od 1953 roku, czyli od momentu, gdy została gwiazdą. Tak samo jak fabuła, także jej życie zmienia się w tragedię. A jednak to życie wciąż nieubłaganie opiera się na relacji między wizerunkiem a prawdziwą tożsamością. W przypadku tego scenariusza, który pojawił się w późnym okresie kariery Monroe i został napisany przez jej męża dramaturga, taka interpretacja nie jest kulturową fantazją, lecz skutkiem rozmyślnego zamazywania przez film granicy między aktorką a postacią. Summers donosi, że Huston „precyzyjnie" wyjaśnił, że Marilyn nie grała roli Roslyn: „Nie stosowała techniki. To wszystko było prawdą, tylko nią. Ale to była Marilyn, plus jeszcze coś. Znajdowała to coś, znajdowała prawdę o kobiecości w sobie samej"[118].

W znacznie mniej mitologizującej relacji Ruperta Allana, jej rzecznika, czytamy: „Właśnie wtedy, kiedy oczekiwała, że się psychicznie podniesie, była niezmiernie przygnębiona. Uważała, że nigdy nie odniosła sukcesu. Czuła się samotną, porzuconą, bezwartościową kobietą, która nie ma nic do zaoferowania poza swą obnażoną, zranioną duszą"[119]. Apokryficzne biografie zgadzają się z tą oceną i tworzą błędne koło opowieści o jej upadku i śmierci.

Na planie *Skłóconych z życiem* Marilyn poznała brytyjskiego dziennikarza W.J. Weatherby'ego. Potem spotykali się od czasu do czasu w Nowym Jorku zimą 1960/1961, zazwyczaj w barach. Ich rozmowy stały się podstawą wspomnień Weatherby'ego *Conversations with*

Marilyn. Rollyson zgrabnie podsumowuje ówczesną opinię Weatherby'ego o Marilyn, której małżeństwo z Millerem się rozpadło i która poszukiwała dla siebie nowego projektu, nowego celu:

> Podczas serii urywanych rozmów z W.J. Weatherbym, które odbywały się w Nowym Jorku od końca 1960 do stycznia 1961 roku, Monroe podchwyciła jego koncepcję „schematu wielu tożsamości", odrzucając ideę pojedynczego ja istniejącego przez całe życie, a przyjmując wizję „niekompletnej, zmiennej natury". W jego obecności miewała zmienne nastroje. Jej sprzeczne postawy i męcząca świadomość głęboko podzielonych uczuć wiodły ją ku upadkowi i chorobie. Weatherby wyczuwał, że nie panowała nad sobą.[120]

ABORCYJNE PRZEDSIĘWZIĘCIA

Po zakończeniu zdjęć do *Skłóconych z życiem* w 1960 roku Monroe nie pracowała nad żadnym filmem przez kolejny rok. Dlaczego? Według Freeman powodem było jej łono:

> W roku 1961 Marilyn nie nakręciła ani jednego filmu. Dość często miewała nieprawidłowe krwawienia z macicy i cierpiała na owrzodzenie okrężnicy. Dwa razy w ciągu tego lata przebywała w szpitalu. W maju przeszła ginekologiczną operację w szpitalu w Los Angeles. Wypełniając dokumenty szpitalne, posłużyła się imieniem otrzymanym od matki – Norma Jean – a nie swym scenicznym nazwiskiem, jak gdyby chciała, by była przy niej matka, by dodała jej otuchy w trakcie poważnej operacji, która miała zostawić kolejną szramę na tak doskonałym niegdyś ciele.
>
> Lekarze odkryli, że w jajowodach zrobił się zakrzep w wyniku niewłaściwie przeprowadzonego zabiegu aborcji – Marilyn przyznała się kiedyś do czternastu aborcji. W tamtych czasach usunięcie ciąży wiązało się z dużym poczuciem winy i Marilyn bez wątpienia czuła się jak morderczyni, podobnie jak większość kobiet, które poddały się aborcji. W owych czasach społeczeństwo uznałoby zatem Marilyn za czternastokrotną morderczynię.[121]

Dziwne, że nie posłali jej na krzesło elektryczne. Warto również pamiętać, że ta długa litania ginekologicznych i psychologicznych katastrof ma tłumaczyć, dlaczego Monroe nie kręciła żadnych filmów.

Pod powierzchnią biograficznych tekstów dotyczących kariery Monroe kryje się motyw „histerycznej” potrzeby zostania matką. Ciąże, poronienia i aborcje są perwersyjnym obowiązkowym elementem jej licznych życiorysów, tworząc fundament nieudanych prób stworzenia domu. Jeśli nie damy wiary pokojówce, Lenie Pepitone, według której Marilyn Monroe jako nastolatka urodziła dziecko Doca Goddarda i oddała je do adopcji, to musimy uznać, że Marilyn była bezdzietna. W jej życiu doszło jednak do nieokreślonej liczby aborcji, poronień i ciąż urojonych, które ilustrują nie tylko typowe dla jej mitu nadmiar i chaos, lecz także życiową porażkę. Ten głód jest tak fundamentalny, że odzwierciedla go nawet jej łono, a ciało zawsze będzie jej najprawdziwszym ja:

> Naznaczone bliznami ciało Marilyn znów ją zawiodło. Jedna bolesna ciąża pozamaciczna musiała zostać przerwana chirurgicznie. Druga zakończyła się poronieniem. Pomimo operacji ginekologicznej, którą przeszła w wieku trzydziestu trzech lat, aby zwiększyć szanse na poczęcie dziecka, ostatnia rzekoma ciąża pojawiła się zbyt późno, by ocalić małżeństwo z Millerem – dziecko miało stanowić zwieńczenie tego związku. Marilyn zaszła w ciążę z kochankiem, a nie z mężem, i dokonała aborcji. Jej ciało mogło począć tylko wtedy, gdy sama zbyt mocno potrzebowała matczynej opieki, by zostać matką, oraz w sytuacji, gdy musiałaby wydać na świat dziecko tak samo jak ona pozbawione ojca.[122]

Pomimo pełnego współczucia tonu powyższy fragment autorstwa Steinem należy uznać za dyskusyjny, zarówno ze względu na stwierdzenie, że ciało Monroe było „naznaczone bliznami”, jak i wzmianki o „ostatniej rzekomej ciąży”, na którą nie mamy żadnych dowodów. Język użyty w tej relacji brutalnie opowiada o porażce, fizycznej i psychicznej. Być może równie ważne jest to, że w opowieści Steinem ciało Marilyn jest podmiotem czynnym: to ono ją zawodzi i poczyna dziecko, pomimo jej (psychicznych) niedostatków. Ostatnie zdanie sugeruje, że gdyby Monroe urodziła, tylko jej ciało byłoby rodzicem: umysł pozostawał fatalnie dziecinny i najwyraźniej niezdolny

do podejmowania decyzji. Rzeczywiście, Steinem w swoim (samozwańczo „feministycznym”) opisie dążenia Marilyn do zostania matką w zaskakujący sposób ignoruje jej umysłowość.

Seksualność Monroe pozostała fantazją częściowo dlatego, że nie została naznaczona macierzyństwem. Ponieważ Marilyn nigdy nie została matką, z definicji pozostała bardziej „dziecinna” i co za tym idzie – atrakcyjna. Pozostała „niewinną” Normą Jeane, dziewicą, a nie dziwką. W tym sensie „porażki” jej łona stanowią zarówno chorobę, jak i część uroku: „Jej nieskrępowany gorsetem ani pasem brzuch, wypięty do przodu kobiecy brzuch, piekielnie nieeleganckie, wyzywające, lepkie od nasienia łono, które nigdy nie miało wydać dziecka, i jej piersi, sterczące pąki rozkwitłego ciała ponad spoconymi twarzami wpatrzonych w nią kinomanów. Była rogiem obfitości”[123].

Chociaż według niektórych wersji nigdy nie chciała, aby dzieci pokrzyżowały jej zawodowe plany (kilkoro autorów cytuje Jima Dougherty’ego, który uważał, że wcale nie miała ochoty zostać matką), główni biografowie są zgodni, że bardzo pragnęła macierzyństwa. Wielokrotnie przytacza się dramatyczną historię usunięcia wyrostka robaczkowego w 1952 roku, gdy przykleiła sobie do brzucha wiadomość dla chirurga, w której napisała:

> Błagam, niech pan tnie ostrożnie. Wiem, że wyda się to panu nieważne, ale to naprawdę nie ma nic wspólnego z próżnością. To, że jestem kobietą, ma dla mnie olbrzymie znaczenie. Niech pan zostawi, ile pan będzie mógł (błagam na wszystko!) – jestem w pana rękach. Ma pan dzieci i wie pan, co to znaczy – proszę, doktorze – wiem, że mogę na pana liczyć! Dziękuję, dziękuję. Na wszystko, co panu święte, niech pan nie usuwa jajników i niech pan zrobi, co w pana mocy, by uniknąć blizn. Dziękuję z całego serca. Marilyn Monroe.[124]

Spoto wspomina o jej przerażeniu bezpłodnością, a Summers opisuje ten liścik jako część „długiej walki o dziecko”[125]. Inni autorzy, tacy jak Leaming, widzą w jej pragnieniu macierzyństwa raczej element silnej potrzeby bycia idealną żoną. Spoto uważa jednak, że takie próby

odgrywania roli lojalnej towarzyszki życia, chociaż „wzruszające”, były „nierealne i nieszczere” i stanowiły receptę na porażkę jej wytwórni. To dlatego tak „desperacko uczepiła się roli mile przyjętej przez innych, lecz zgubnej dla niej samej”[126]. Mimo wszystko nie potrafiła dać Millerowi dziecka, a przyczyn upatruje się w jej problemach ginekologicznych, lekomanii lub licznych niepotwierdzonych aborcjach.

Biorąc pod uwagę, że aborcja z założenia jest zabiegiem prywatnym i potajemnym, każdy biograf musi zdecydować, jakie źródło uznaje za wiarygodne w tej kwestii. Summers postanawia zaufać „Amy Greene”, wobec której Marilyn zdobyła się na „straszne wyznanie, mówiąc, że miała dwanaście zabiegów”[127]. Później dodaje: „W 1955 roku powiedziała Amy Greene i Henry’emu Rosenfeldowi, że po raz kolejny usunęła ciążę. Zakładając, że jej obliczenia są dokładne, był to trzynasty tego rodzaju zabieg”[128]. W tym przypadku nie powinniśmy zachować się „sceptycznie” wobec osobistej relacji Marilyn Monroe. Tylko że to wcale nie jest osobista relacja, ale przetworzone przez Summersa słowa Amy Greene (a jak widzieliśmy w rozdziale czwartym, Rollyson twierdził, że Monroe uznawała Greene za niegodną zaufania). Na końcu dowiadujemy się, że Marilyn kiepsko wyglądała podczas zdjęć do *Something’s Got to Give*, ostatniego lata swojego życia, ponieważ niedługo wcześniej miała kolejną aborcję.[129] Summers już nie próbuje liczyć zabiegów, ale to byłby numer czternaście. Następnie obszernie przedstawia swoje wątpliwości dotyczące tej ostatniej rzekomej ciąży. Oto możliwości, które kolejno rozważa: dokonała aborcji, poroniła (tutaj wspomina o sekcji zwłok, która niestety nie rozstrzygnęła tej kwestii), wymyśliła poronienie, miała „problemy ginekologiczne”, które spowodowały brak miesiączki, albo ciąża to jedna z wielu fantazji wywołanych lekami i alkoholem. Jedyną możliwością, której Summers nie bierze pod uwagę, jest ta, że nasza niepewność nie wynika z braku wiarygodności Marilyn, ale wątpliwych źródeł tej opowieści.

Spoto tymczasem wystrzega się intymnych dziewczęcych wyznań i stawia na męski autorytet lekarzy. Cytuje ginekologa Monroe, który zapewnia, że nie miała żadnych aborcji. „Plotki o tym, jak wiele razy przerywała ciążę, są śmieszne. Nie zrobiła nawet jednego zabiegu. Dwa razy poroniła i raz była w ciąży, która okazała się pozamaciczna, wymagająca natychmiastowego przerwania. Nigdy jednak nie dokonała aborcji z własnej woli”[130]. Brown i Barham donoszą, że koroner Thomas T. Noguchi w czasie autopsji odkrył ślady „licznych aborcji”, ale nie podają żadnych źródeł tych informacji, które nie pojawiają się ani w książce Noguchiego (*Coroner to the Stars*), ani w raporcie z sekcji zwłok.[131] Założywszy, że Marilyn dokonała „licznych aborcji”, Brown i Barham próbują ustalić, czy usunęła dziecko jednego z braci Kennedych. Zaczynają od „tropów”, a następnie przytaczają „relacje” różnych osób, które utrzymują, że Monroe powiedziała im o ciąży, chociaż te opowieści nie są zgodne co do tego, który z braci był ojcem. Przedstawiwszy wszystkie „tropy” – pięcioro „świadków”, „słabość” Monroe na planie filmowym oraz fiolkę z kapsułkami morfiny – Brown i Barham piszą w następnym akapicie: „Kiedy zalękniona Monroe zadzwoniła do Bobby’ego [Kennedy’ego] do Hickory Hill, zapewne powiedziała mu, że właśnie miała kolejną aborcję”[132]. Na jednej stronie spekulacja przybiera formę potwierdzonego faktu: „Przerwana ciąża Monroe [...] wywołała wielką konsternację w gabinetach eleganckiego biura informacyjnego Arthur Jacobs”[133].

Domniemane aborcje Marilyn Monroe najwyraźniej wywołały wielką konsternację także w gabinetach jej biografów. Freeman, która wierzy w opowieść Leny Pepitone o dziecku oddanym do adopcji, jak zwykle dosłownie interpretuje znaczenie rzekomych aborcji dla psychiki Monroe. Tak jak Steinem, wiąże fizyczne trudności gwiazdy z donoszeniem ciąży z jej psychicznymi niedostatkami, oporami i lękami:

> Marzeniem Normy Jean było zastąpienie dziecka, które utraciła w młodości. Na podstawie co najmniej czternastu aborcji możemy wysunąć przypuszczenie, iż

> Marilyn odrzucało na samą myśl o urodzeniu dziecka, była przekonana, że dziecko położyłoby kres temu, co stanowiło dla niej najcenniejszą zdobycz – przerwałoby jej karierę. Nieświadomie odczuwała również strach, że nie podołałaby wychowaniu dziecka, podobnie jak jej rodzice nie byli w stanie zapewnić jej opieki.
>
> Powtarzające się aborcje były narzędziem w zmaganiach z niewinną Normą Jean, która w końcu odniosła zwycięstwo za cenę życia Marilyn. Ileż aborcji może znieść jedna kobieta? Był to makabryczny sposób ukarania siebie.[134]

Freeman przyjmuje na wiarę także opowieść o aborcji w szpitalu Cedars of Lebanon, pisząc, że do tego rzekomego zabiegu doszło „czternaście dni przed śmiercią. [...] Można powiedzieć: śmierć za śmierć”[135].

Symboliczne skojarzenie łona ze śmiercią pojawia się także przy okazji wzmianki Summersa o raporcie z autopsji, który, jak twierdzi biograf, zawiera ważne prawdy o ciele Monroe. Te prawdy jednak zostają natychmiast zredukowane do seksualności, ponieważ jedyny bezpośredni cytat z raportu Noguchiego dotyczy rutynowego stwierdzenia, że badane ciało należało do kobiety:

> Notatki powiedzą też, że „układ włosów łonowych jest typowy dla kobiety. Macica normalnych rozmiarów”. Poinformują nas o bliznach tak skutecznie tuszowanych pędzelkiem fotograficznym, o usunięciu wyrostka robaczkowego i woreczka żółciowego. Dowiemy się, że mimo wszystkich legendarnych ekscesów żywa Marilyn była w dość dobrej kondycji.[136]

Za kulisami zwodniczego poprawiania publicznego wizerunku Marilyn „dowiadujemy się”, dzięki sekcji zwłok, że prawda o jej ciele jest umiejscowiona we włosach łonowych, macicy i (dwóch) bliznach. Ta relacja pozostawia czytelnika z wizją śmierci, kobiecych genitaliów, blizn i zabiegów chirurgicznych, a nie z wizją zdrowej kobiety, która umarła młodo. Summers przyznaje, że ekscesy Monroe są „legendarne” (i zaprzecza im jej dobra kondycja. Nie wspomina jednak, że wiara w legendarne ekscesy opiera się na opowieściach takich, jak jego

biografia. Raport z autopsji stwierdza, że ciało Monroe było normalne i zdrowe, lecz apokryfy dalej poszukują blizn.

Monroe cierpiała na endometriozę, nieznanego pochodzenia chorobę polegającą na obecności błony śluzowej macicy poza jamą macicy. Wywołuje ona silny ból, który tak dokuczał Marilyn, że miała w kontrakcie klauzulę zwalniającą ją z obowiązku pracy podczas menstruacji. Zamiast traktować endometriozę jako chorobę (czyli coś moralnie neutralnego), biografowie uznają ją za skazę na charakterze. Freeman na przykład interpretuje silne skurcze menstruacyjne Monroe jako objaw nienawiści wobec własnej płci oraz tęsknoty za matką:

> Przyznała się kiedyś, że za każdym razem, kiedy ma okres, ogarnia ją depresja, ponieważ cierpi wówczas niewyobrażalnie bolesne skurcze. Takie skurcze pojawiają się u kobiet, które nie mogą się pogodzić z menstruacją, czują wstręt do własnej kobiecości, buntują się przeciwko temu, co nazywają „przekleństwem", które zdradza ich „słabość". Opowiadano, że Marilyn chodziła czasami z prześwitującymi przez suknię plamkami krwi menstruacyjnej, jak gdyby była małą dziewczynką, która czeka, aż matka zrobi z nią „porządek", zmniejszy ból, który sprawia strumień niechcianej krwi.[137]

Czy istnieją kobiety, które lubią miesiączkę? Albo które nie czułyby się przygnębione z powodu comiesięcznych ataków „niewyobrażalnie bolesnych skurczów"? Ten tekst ukazał się w 1992 roku, co pokazuje, że jeśli uznajemy Marilyn Monroe za relikt minionej epoki, to dzieje się tak w dużej mierze za sprawą zacofanych opinii, jakie wciąż są wygłaszane na jej temat.

Summers wprowadza temat ciężkich okresów Monroe przy okazji rozważań na temat aborcji, jakby sugerował, że istnieje między nimi jakiś związek: „«Sprawy kobiece» przysparzały Normie Jeane cierpień już w okresie dojrzewania, kolejne interwencje chirurgów nie polepszyły sprawy"[138]. Zaraz po tym stwierdzeniu następuje akapit, w którym opisuje problemy Monroe z miesiączkami, a wszystko to znalazło się w kilku pierwszych rozdziałach biografii. Aby poznać Monroe, najpierw

musimy zrozumieć (zaburzone) funkcjonowanie jej łona: poronienia, aborcje i menstruacja mieszczą się na pierwszych kilkudziesięciu stronach książki Summersa, podobnie jak u Guilesa, gdzie tematy ciąży, bezpłodności i łona pojawiają się już na pierwszej stronie. Kiedy na łamach „Vanity Fair" wydrukowano jedyny upubliczniony fragment dramatu Mailera *Strawhead*, wybór padł na dwustronicową scenę z aktu pierwszego, w której przez trzynaście linijek poruszane są tematy miesiączek, aborcji i ciąży. Marilyn Monroe, „najbardziej kobieca z kobiet" według artykułu, który Arthur Miller napisał dla „Life" w 1958 roku, oraz „wcielenie dziewczęcości", jak ją nazwano na obwolucie biografii Zolotowa, najwyraźniej musi też nadmiernie doświadczać tak zwanych kobiecych problemów.

Endometrioza może wywoływać komplikacje podczas ciąży, w szczególności bywa powiązana z ciążami pozamacicznymi, które kilkakrotnie przytrafiły się Marilyn. Spoto donosi, że Monroe kilkakrotnie poroniła w czasie małżeństwa z Millerem, między innymi na planie *Księcia i aktoreczki* w 1956 roku, latem 1957 roku na Long Island, a także podczas pracy nad *Pół żartem, pół serio* w 1958 roku. Tak samo jak aborcje, poronienia będą odczytywane jako symboliczne zwiastuny śmierci samej gwiazdy. Przykładowo Monroe była w ciąży pozamacicznej, która zakończyła się poronieniem 1 sierpnia 1957 roku, co skłania Summersa do obserwacji, że „miała umrzeć pięć lat później, w rocznicę tego poronienia"[139]. Mailer nawet nie jest skłonny wierzyć, że chodziło o ciążę pozamaciczną, i sugeruje, że była to ciąża „urojona". Jak zwykle mamy do czynienia z fantazją Marilyn, a nie jego własną:

> Nie wiadomo, czy ciąża jest pozamaciczna, czy urojona. Greene twierdzi, że Marilyn poddała się kiedyś straszliwej aborcji, po której niemożliwe jest ponowne zajście w ciążę. Powiedział w wywiadzie, że ciąża była nierealna, a potem w tym samym wywiadzie dodał, że według niego to ciąża pozamaciczna. Jest to rozbieżność, którą Marilyn sama rozpowszechniała. Niezłym wyjaśnieniem, pochodzącym od przyjaciółki, która dobrze ją znała, jest twierdzenie, że Marilyn przeszła wiele aborcji, może nawet dwanaście! I to w podejrzanych miejscach – ponieważ spora ich część przypada na lata, gdy była modelką albo źle opłacaną

aktorką na siedmioletnich kontraktach – więc jej ginekologiczne wnętrze pokrywały okropne blizny, zwiększyła się też skłonność do ciąży pozamacicznej. [140]

Musimy jednak pamiętać, że w raporcie z autopsji nie ma żadnych wzmianek na temat „okropnych blizn” w jej „ginekologicznym wnętrzu”. Hipoteza, że Marilyn uroiła sobie te ciąże, pozwala Mailerowi potwierdzić rzekomą diagnozę Zanucka, który uznał ją za „seksualny wybryk natury”[141]. Summers cytuje jej przyjaciela, który powiedział, że przez całe życie „co dwa, trzy miesiące zachodziła w urojoną ciążę. Przybierała na wadze czternaście, piętnaście funtów. Była wiecznie w ciąży”[142]. Oto dwa mityczne wytłumaczenia: ma urojenia albo nic jej się nie udaje.

Według Oates potrzeba macierzyństwa jest dla Marilyn tak istotna, że dwie przerwane ciążę powodują całkowity rozpad psychiczny. Pierwszym z tych przypadków była wczesna aborcja, którą Oates przypisuje chęci chronienia kariery: ojcem jest jeden z „Bliźniaków”, z którymi, jak wyobraża sobie Oates, Marilyn przez dziesięć lat tworzyła trójkąt. Monroe jest tak zdruzgotana aborcją, że ledwie odzyskuje zdrowie psychiczne. Kiedy przeżywa poronienie podczas małżeństwa z Dramatopisarzem, próbuje się zabić, a następnie doszczętnie się rozsypuje, wszystko na jednej stronie, na której Oates przedstawia całkowity rozpad jej procesu myślowego. Marilyn w wersji Oates po utracie dziecka pogrąża się w obłędzie.

Trudno nie dostrzec w tych relacjach – zwłaszcza zważywszy na stosowany przez wszystkich biografów medyczny i psychiatryczny żargon, dzięki któremu uchodzą za ekspertów – nawiązań do dawnych metod „dyscyplinowania” kobiet o nadmiernie rozbudzonej seksualności. Nacisk na aborcje, bolesne miesiączki, ciąże pozamaciczne i poronienia w pewnym sensie pełni funkcję kary. W metaforyczny sposób odnosi się do stosowanych w dziewiętnastym wieku rzeczywistych metod „leczenia” kobiet, które lekarze (mężczyźni) uznawali za seksualnie „zaburzone”. Takie „zaburzenia” przybierały

rozmaite formy, wliczając histerię, masturbację, neurastenię, brak ochoty na seks z mężczyznami, czyli oziębłość albo nimfomanię. Paradoksalnie Summers oskarża Monroe o jedno i drugie: wspomina o jej romansach z niezliczonymi (bezimiennymi) mężczyznami w czasie obu małżeństw („Marilyn już od pewnego czasu nie dochowywała wierności małżeńskiej. Czuła ten straszny niepokój – mówi przyjaciel. – Szła z innymi mężczyznami po prostu, żeby czegoś się uczepić”[143]), ale także przypomina ulubioną anegdotę niedyskretnego doktora Greensona, który miał powiedzieć kolegom

> że małżeństwo Millera rozpadło się „w znaczniej mierze” z powodów seksualnych. Marilyn uznała, że jest zimna. „Było jej trudno uzyskać serię orgazmów z tym samym partnerem”.
>
> Greenson stwierdził też, że ta seksualnie rozczarowana kobieta „szczyciła się i upajała swoim wyglądem, uważając się za niezwykle piękną, być może najpiękniejszą na świecie”.[144]

W zainteresowaniu niektórych biografów funkcjonowaniem organów płciowych Marilyn wyczuwa się ślad strachu i nienawiści, jakie kobiece ciało wzbudzało w ich kulturze, a także źle ulokowaną wiarę w empiryzm. Opisy dziewiętnastowiecznych praktyk medycznych i psychiatrycznych zawarte w książce *The Female Malady* Elaine Showalter doskonale pasują do sposobu traktowania Monroe przez jej licznych biografów. Showalter wprowadza rozróżnienie pomiędzy pacjentkami w szpitalach dla psychicznie chorych oraz kobietami zmuszanymi do poddania się („leczniczym”) zabiegom ginekologicznym, ale dochodzi do wniosku, że obie praktyki miały na celu regulowanie kobiecych umysłów i ciał. Według niej zarówno psychiatria, jak i medycyna stanowiły wyraz władzy lekarzy mężczyzn nad „definicjami kobiecości i szaleństwa”; podczas gdy medycyna preferowała „chirurgiczny skalpel”, psychiatria polegała na „moralnym podporządkowaniu” poprzez „życie rodzinne”[145]. Rodzinne i moralne

porażki stanowią podstawę diagnozy Marilyn także w dotyczących jej apokryfach:

> Na jej chorobę składają się wszystkie dolegliwości, które nagromadziła w przeszłości, odkładając je na później, wszystkie seksualne zbliżenia z mężczyznami, których nie kochała, i wszystkie niedokończone sprawy z mężczyznami, których kochała, wszystkie kłamstwa, które wypowiedziała, wszystkie kłamstwa, które powiedziano o niej, wszystkie niepomszczone upokorzenia, uśpione niczym wygłodniałe skorpiony w niespokojnym ciele. Gorzej! – wszystkie niedokończone szaleństwa rodzinne oraz jej własne zmaltretowane nerwy. I jeszcze potrzeba odpoczynku w jakiejś finalnej osobowości.[146]

Przytoczony przez Mailera katalog niezliczonych sposobów unieważnienia i zniweczenia Marilyn (w tych trzech zdaniach znalazło się kilkanaście przeczeń lub pejoratywnych określeń) nie pozostawia wątpliwości, że jej największą bolączką jest niekompletność. Jedynym sposobem na znalezienie odpoczynku w ostatecznej osobowości okazuje się ostatni spoczynek i przyjęcie tożsamości najsłynniejszej martwej kobiety dwudziestego wieku.

6

FEMME FATALE
1961–1962

„Marilyn naprawdę umarła w sobotni wieczór. Dziewczyna przepełniona świetlistym pięknem, które uczyniło ją obiektem miłości milionów nieznanych samotnych lub niezadowolonych mężczyzn, tego wieczora nie pójdzie z nikim na randkę”.

Clare Booth Luce, *What Really Killed Marilyn*, „Life”, 7 sierpnia 1964



Marilyn Monroe w 1961 roku.

Poczynając od pierwszego z jej licznych życiorysów, Marilyn Monroe przedstawiano jako kogoś niezwykłego: w 1960 roku Zolotow twierdził, że skoro stała się nienaturalną kreacją, nie mogła dłużej „być zwyczajna”[1]. Kiedy stara się być zwyczajna i rzeczywista, kończy się to niepowodzeniem: „Marilyn po raz pierwszy próbowała odczuć namiętności i troski zwyczajnej, kochającej kobiety, ale jej wysiłki zakończyły się obustronną frustracją i ostateczną porażką”[2]. Dla Marilyn Monroe bycie zwyczajną oznacza nie tylko porażkę, lecz także seksualne wycieńczenie i śmierć. Mailer oznajmia tak przy okazji *Pokochajmy się*, jednego z najmniej cenionych filmów Monroe:

> Na planie żadnego filmu nie była tak miła dla reżysera. I w żadnym filmie nie była taka zwyczajna. Oto smutna prawda. Sztuka i seks nie mogą się pogodzić, gdy nie mają na to ochoty. W tym filmie Marilyn wypada blado i nijako, Hollywood ogląda *Pokochajmy się*. Hollywood wydaje werdykt: „spierdolony”.[3]

Zwyczajna Marilyn to zmęczona Marilyn. Już nie wzbudza pożądania, jest albo wyczerpana (wyjebana), albo chora (zjebana). W 1964 roku Clare Booth Luce napisała na łamach „Life”, że Monroe tak naprawdę zabiło coś najbardziej pospolitego, samotność w sobotni wieczór: „Marilyn naprawdę umarła w sobotni wieczór. Dziewczyna przepełniona świetlistym pięknem, które uczyniło ją obiektem miłości milionów nieznanych samotnych lub niezadowolonych mężczyzn, tego wieczora nie pójdzie z nikim na randkę”. W tekście Luce w obliczu utraty swojej „niezwykłej zdolności emanowania seksem” Marilyn rozpacza, stając u progu zwyczajności. Summers również wielokrotnie twierdził, że wiek utrudniał jej walkę z pospolitością i rzeczywistością: w marcu 1962 roku „spędziła parę godzin przed lustrem, przekształcając starzejącą się Normę Jeane w Marilyn”[4]. Nie miała jeszcze trzydziestu sześciu lat.

Podczas gdy historia Marilyn Monroe powoli zbliża się do końca, widownia już zaczyna interpretować jej wizerunek jako zniszczony

i umierający. Jedno ze zdjęć zrobionych podczas „Ostatniej sesji” z Bertem Sternem ukazuje Monroe zapewne atrakcyjniejszą (przynajmniej według dzisiejszych standardów piękna) niż kiedykolwiek wcześniej. Mimo wszystko Summers zarzuca jej, że po raz ostatni „pofolgowała swemu ekshibicjonizmowi”, i sugeruje, że to zdjęcie, którego nie umieszcza w swojej książce, ujawnia prawdę o jej rychłej śmierci (chociaż fotograf najwyraźniej dał się zwieść jej blaskowi): „Na końcu sfotografowała się całkowicie naga. Kamera ukazała zmęczone ciało z blizną na brzuchu – ślad po operacji woreczka żółciowego. Fotograf, Bert Stern, widział w niej jednak swego rodzaju nieśmiertelność”[5]. W 1962 roku Diana Trilling także dostrzegła śmierć czającą się na tych fotografiach:

> Zdjęcia jednakże dokumentują jedynie zniszczone piękno, przynajmniej jej słynnego ciała – chociaż twarz pozostaje urocza jak zawsze, najwyraźniej nienaznaczona przez cierpienie, jej ciało wygląda na zniszczone i chore, pozbawione życia [...]. Naga Marilyn Monroe nie może wzbudzić w przyzwoitym widzu niczego poza łagodnym współczuciem i silnym lękiem.[6]

Autorzy mają zwyczaj poszukiwania blizn Monroe i postrzegania ich jako tajemniczych oznak zbliżającej się śmierci. Trilling współczuje Marilyn, a Summers jej nie znosi, ale oboje patrzą na nią z góry. Oboje zwracają uwagę przede wszystkim na bliznę.

Opisując stan Monroe w ostatnim lecie jej życia, Brown i Barham oznajmiają, że zdjęcia George’a Barrisa „ukazują chudą jak tyczka Monroe, opierającą się bezwładnie o poręcz balkonu na tle morza – portret anorektyczki w średnim wieku”, zupełnie jakby to była kategoria diagnostyczna.[7] Czy Marilyn mogłaby być tak „bezwładna”, gdyby nie stała u progu śmierci? Tamtego lata z pewnością schudła, ale po ostatnich filmach prasa krytykowała ją za ociężałość, a teraz starała się wrócić na szczyt. Jej szczupła sylwetka miała oznaczać odzyskaną młodość i witalność. Skoro Monroe zmarła, utrata wagi staje się „anoreksją”. Na tym etapie historii każda oznaka choroby, rozpadu czy

fizycznej słabości będzie postrzegana jako symptom śmiertelności. Summers opatruje jedno ze zdjęć Monroe jej własną uwagą, że „grawitacja dopada nas wszystkich”; fotografia ukazuje jedynie zmarszczki przy jej oczach (oraz delikatny meszek na policzkach, który Summers w dziwacznym przypisie skojarzył z procesem starzenia.[12*] Paige Baty pisze z kolei, że na nagraniu z przyjęcia urodzinowego Johna F. Kennedy’ego „widać, że ona jakby znika, niczym wampir, martwa, a jednak nieśmiertelna, własne memento mori”[8].

Nieuchronna śmierć czyni Marilyn Monroe trupem jeszcze za życia. Summers twierdzi, że „zaczęła umierać” w 1957 roku, pięć lat przed swoim zgonem.[9] Richard Meryman, który przeprowadził ostatni wywiad z Monroe dla „Life”, zauważa:

> Zaskoczyła mnie ziemistość jej cery. Ziemistość i brak życia. Ta skóra była niezdrowa. Ani biała, ani szara, trochę chropawa, nieżywa. Jakby zniszczył ją bardzo długo noszony makijaż. Wyglądała pięknie, lecz kiedy dobrze przyjrzałeś się jej twarzy, widziałeś, że przypominała tekturę.[10]

Tak samo jak Guiles i Whitey Snyder, którzy omawiają oszukańcze piękno Marilyn, Meryman zaznacza, że gwiazda „wyglądała pięknie”, co nie znaczy, że naprawdę taka była. Jej choroba jest wypisana na skórze i spowodowana „długo noszonym makijażem”. Sztuczność zbiera swoje żniwo.

W lutym 1961 roku nowojorską psychoanalityczkę Marianne Kris zaniepokoiły „samobójcze” zachowania Marilyn, dlatego przekonała ją do zgłoszenia się do kliniki psychiatrycznej Payne-Whitney. Monroe na to przystała i zapisała się na leczenie pod nazwiskiem „Faye Miller”, chociaż przerażało ją, że lekarze potraktują ją jak chorą psychicznie, zamkną w pokoju bez klamek i zagrożą kaftanem bezpieczeństwa, jeśli będzie krzyczała, by ją wypuścili. „Kibelek nie jest oddzielony przepierzeniem” – pisze Mailer.

> Która pielęgniarka, który stażysta, który lekarz czy posługacz nie zapuści żurawia? Plotki rozprzestrzeniają się jak pożar lasu. Zdarła z siebie ubranie, głosi plotka, i... tu następuje jakiś nieprzyzwoity gest.[11]

Spędziła tam trzy dni, podczas których według większości źródeł zachowywała się histerycznie („żeby naprawdę mieli na co popatrzeć" – cytuje jej słowa Guiles[12], chociaż według Spoto „racjonalnie" odpowiedziała na pytanie lekarza, dlaczego jest tak nieszczęśliwa: „Płacę majątek najlepszym lekarzom, żeby znaleźli na to odpowiedź, a pan mnie pyta"[13]), zanim zdołała skontaktować się z Joem DiMaggiem, który natychmiast przyleciał do Nowego Jorku i zażądał, aby ją wypisano. Według wielu relacji groził, że rozbierze budynek „cegła po cegle", jeśli spróbują zabronić mu dostępu. Załatwił dla Monroe prywatny pokój w centrum medycznym Columbia University, gdzie odzyskiwała zdrowie do początku marca. Na początku października Marilyn wzięła udział w przyjęciu w domu Petera Lawforda, gdzie poznała Roberta Kennedy'ego; w listopadzie przyszła do Lawfordów z prezydentem Kennedym.

Na początku 1962 roku Monroe rozpoczęła pracę nad filmem *Something's Got to Give*. W maju, po kolejnym okresie nieobecności na planie (który tłumaczyła grypą, podczas gdy niektórzy biografowie mówią o zapaleniu zatok, inni – o prochach i depresji, a jeszcze inni nie widzą w tym niczego niezwykłego), nie usłuchała zakazu studia i pojawiła się w Madison Square Garden, aby zaśpiewać prezydentowi *Happy Birthday*. Arthur Schlesinger junior opisał jej wygląd słowami: „skóra i koraliki", ale większość biografów uznaje ten dziś już legendarny pokaz migoczącej seksualności za nieco żałosny i upokarzający. Krytyczne są zwłaszcza kobiety: „Podczas gali urodzinowej Marilyn wyglądała, mówiąc w skrócie, wulgarnie – stwierdza ostro Sandra Shevey w *The Marilyn Scandal*. – Miała niestosowny strój: fatalną perukę (źle dopasowaną) i suknię, która odsłaniała zbyt wiele (w końcu jej ciało już się postarzało)"[14]. Nawet jej występ, niegdyś uważany za podniecający, ujawnia jej cierpienie:

Steinem uznaje go za „żenujący. To strach i otępienie sprawiały, że Marilyn robiła długie seksowne przerwy”[15]. Tak jak pani Clark, która w pierwszym rozdziale narzekała na „grubą pupę” Marilyn, tak samo te biografki uważają dojrzałą kobietę odsłaniającą swoje ciało za „żenującą”. Monroe wróciła do Hollywood i na plan filmowy. W swoje trzydzieste szóste urodziny, 1 czerwca, po raz ostatni pojawiła się w pracy. Wzięła kolejne sześć dni chorobowego, po czym, przepracowawszy trzynaście z trzydziestu dni zdjęciowych, 7 czerwca została zwolniona i pozwana przez wytwórnię Fox w związku z niedotrzymaniem umowy.

Zwolniona ze studia, z którym wygrała walkę zaledwie sześć lat wcześniej, Monroe zabrała się do pracy nad własnym wizerunkiem. Zaczęła udzielać wywiadów (właśnie w tamtym okresie zarejestrowano wywiady z Richardem Merymanem i Georgesem Belmontem, które wykorzystano w filmie *Marilyn on Marilyn*), przedstawiając swoją wersję wydarzeń i demonstrując gotowość do pracy. Wzięła także udział w pierwszych od dawna sesjach fotograficznych, między innymi z George’em Barrisem na plaży w Malibu (miała na sobie ręcznie robiony brązowy meksykański kardigan, który w 1999 roku został sprzedany w domu aukcyjnym Christie’s za 167 500 dolarów), a także w „Ostatniej sesji” z Bertem Sternem dla „Vogue”.

SOMETHING’S GOT TO GIVE

Rozbieżności dotyczące kresu życia Monroe nie znikają w chwili śmierci; jej ostatnie lato stało się przedmiotem sprzecznych interpretacji, które są podstawą do wyciągania rozmaitych wniosków. Wszystkie standardowe kontrowersje dotyczące jej życia – stan ciała i umysłu, jakość aktorstwa wobec oporu reżysera oraz relacje seksualne – wychodzą na pierwszy plan w ostatnich dniach jej historii.

Pierwszym scenarzystą *Something’s Got to Give*, ostatniego, nieukończonego filmu Monroe, był Nunnally Johnson, który otwarcie

wyrażał swoją niechęć wobec Monroe na początku jej kariery, pisząc z nieskrywaną pogardą:

> Marilyn jest naturalnym zjawiskiem, tak jak wodospad Niagara czy Wielki Kanion. Nie da się z nim rozmawiać. Ono nie odzywa się do ciebie. Możesz tylko cofnąć się i podziwiać. Brakuje jej uroku, delikatności i gustu. Nikt nigdy nie nazwie jej ulubienicą Ameryki. Jest tylko arogancką małą prowokatorką. Nauczyła się podtykać ludziom seks pod sam nos.[16]

Według Rollyson podczas pracy nad *Something's Got to Give* Johnson zmienił jednak zdanie.

> Marilyn ożywiło zapewnienie Johnsona, że postanowił napisać scenariusz, odrzucając inne projekty, które mu proponowano. Kiedy uświadomiła sobie, że nie rozmawia z nią tylko z poczucia obowiązku, zaczęła z entuzjazmem podchodzić do pracy nad filmem, wypytując o obsadę i fabułę. Johnsonowi tak się spodobała jej spostrzegawczość, że pożałował wszystkich ostrych słów, jakie kiedykolwiek powiedział, i stał się jej wielbicielem.[17]

Jak również zauważa Rollyson, reżyser filmu George Cukor był z kolei mniej zachwycony Marilyn i przyznał się przed Johnsonem, że jej „nie znosił". Monroe obawiała się, że Cukor będzie świadomie sabotował jej rolę, dlatego stała się tak wyczulona na punkcie wszelkich zmian w scenariuszu, że niektórzy obserwatorzy – a chociażby u Leaming to do nich należy ostatnie słowo – uważali ją za paranoiczkę i wariatkę.

Według Guilesa w swoje ostatnie lato Monroe czuła się zrozpaczona z dwóch powodów: ze względu na koniec kariery i koniec miłości. Chociaż prowadziła rozmowy z Foxem na temat wznowienia zdjęć do *Something's Got to Give* i pracowała nad kilkoma innymi filmowymi projektami poza studiem, miała wrażenie, że jest „bliska porażki" i „flirtuje z samozagładą". Guiles uważa, że nakręcone ujęcia pokazują jej dezintegrację: Cukor uznawał Marilyn za „obłąkaną", a sam film miał ukazywać ją jako „pozbawioną wyrazu i nieobecną; niewyraźną albo

odseparowaną od pozostałych postaci”[18]. Summers twierdzi, że Monroe przez całe lato pogrążała się w narkomanii i myślała o śmierci. Utrzymuje, że w tamtym okresie kilkakrotnie przedawkowała, ocierając się o śmierć, ponieważ została zwolniona. Chociaż prowadzono negocjacje, aby przywrócić ją do pracy, nie przebiegały one sprawnie i Marilyn z rozpaczą odkryła, że „pracy dla niej już nie było”[19]. Cukor był wstrząśnięty jej wyglądem w filmie, gdzie grała „jakby w zwolnionym, hipnotycznym tempie”[20].

Brown i Barham opierają swoją rewizjonistyczną relację na materiałach filmowych z *Something's Got to Give*, które w 1988 roku „na nowo odkryto” w archiwach Foxa. Piszą, że choć „historycy Hollywood i czterdzieścioro dwoje biografów przedstawiali Marilyn Monroe na planie jako zataczający się, zniszczony pigułkami wrak człowieka”, odnalezione materiały pokazują, że „aktorka zachowywała pełną kontrolę, pomimo kręcenia kolejnych trudnych ujęć”[21]. Wyjaśniają także, że Henry Schipper, producent Fox News, w 1990 roku nakręcił czterdziestosiedmiominutowy film dokumentalny, w którym ujawnił, że studio rozmyślnie starało się oczernić Monroe, aby zatuszować własne kłopoty finansowe. Brown i Barham dochodzą do wniosku, że Fox tak naprawdę ponownie zatrudnił Monroe:

> Studio zaproponowało radykalną renegocjację kontraktu, oferując Marilyn milion dolarów: pięćset tysięcy za *Something's Got to Give* i dodatkowe pięćset tysięcy albo więcej za nowy musical zatytułowany *Pięciu mężów pani Lizy*, który nieprzypadkowo miał wyprodukować główny rzecznik prasowy Monroe, Arthur P. Jacobs. Odkrycie tego nowego kontraktu w archiwach Fox unieważnia większość informacji dotyczących ostatnich ustaleń między gwiazdą a wytwórnią. [22]

Utrzymują, że widzieli kopię tej umowy. Rok później Spoto opowiada tę samą historię: Fox nie mógł sobie pozwolić na utratę Marilyn, wciąż jednej z największych światowych gwiazd, więc starał się namówić ją do powrotu. Zwolniono Cukora i zastąpiono go Jeanem Negulesco, który

z powodzeniem współpracował z Marilyn jako reżyser *Jak poślubić milionera*. Nunnally Johnson miał napisać na nowo scenariusz, który, zdaniem Monroe, poważnie ucierpiał na skutek późniejszych poprawek. Spoto także upiera się, że materiały filmowe pozostałe z *Something's Got to Give* ukazują bynajmniej nie odurzony wrak człowieka, ale wytrawną, genialną profesjonalistkę: „W tym filmie Marilyn Monroe jest zupełnie inna niż we *Wszystkim o Ewie, Niagarze, Mężczyźni wolą blondynki* czy *Słomianym wdowcu*. Dojrzała, spokojna, delikatna, lecz także pełna wdzięku i blasku". Te materiały – konkluduje Spoto – „stanowią niepodważalny dowód wielkiego, niedocenionego talentu aktorki"[23].

Film dokumentalny Schippera został wydany na DVD i wideo pod tytułem *Something's Got to Give*. Schipper twierdzi, że po początkowym oczernieniu Monroe, co miało na celu ochronę własnego dobrego imienia, władze studia potajemnie powtórnie ją zatrudniły za dwa i pół raza wyższą stawkę. Materiały filmowe zawarte w dokumencie z pewnością nie pokazują obłąkanej albo nieobecnej kobiety snującej się w narkotycznym otępieniu: Marilyn pamięta swoje kwestie, nie wypada z roli i próbuje różnych interpretacji. W niektórych scenach być może sprawia wrażenie nieco rozkojarzonej, ale takie ostentacyjne zagubienie jest przecież częścią jej wizerunku, który stara się wskrzesić po kilku filmach przerwy. Powracamy do pytania, przed którym nie ma ucieczki: czy Monroe gra, czy też oglądamy jej „prawdziwe" oblicze?

Wolfe zgadza się, że Fox świadomie oczerniał Marilyn i uważa „niedorzeczną próbę zniszczenia własnej gwiazdy przez potężne studio" za „trudną do pojęcia", mimo że wszyscy są przekonani co do finansowych motywów wytwórni. Dla Wolfe'a stoi za tym Bobby Kennedy, który „odpowiadał za zwolnienie Marilyn i bezlitosną kampanię oszczerstw, która miała zmusić ją do milczenia"[24]. Leaming przedstawia jednak odmienną wersję: chociaż Marilyn negocjowała z Foxem powrót do pracy nad filmem, studio koniecznie chciało „rzucić krnąbrną gwiazdę na kolana", narzucając jej surowe i poniżające

warunki: miała się zrzec prawa głosu w kwestii reżysera, operatora, ekranowych partnerów oraz scenariusza, nie mogła żądać powtarzania ujęć ani oglądać kopii roboczych; nauczycielka aktorstwa i „inni pomocnicy” otrzymali zakaz wstępu na plan bez zgody reżysera; ponadto Marilyn musiała publicznie przeprosić studio.[25] Leaming w ten sposób godzi ponowne zatrudnienie Monroe z samobójczą depresją, na jaką według niej cierpiała gwiazda.

W 2001 roku Fox wypuścił kolejny film dokumentalny zatytułowany *Marilyn Monroe: The Final Days*. Pokazano w nim ze szczegółami proces pracy nad *Something's Got to Give*, wywiady z producentami, scenarzystami i aktorką Cyd Charisse, a także obszerne fragmenty nakręconego materiału. Dokument kończy się odzyskanym i odtworzonym „filmem” *Something's Got to Give*. Otrzymujemy potwierdzenie, że Monroe nie tylko została ponownie przyjęta do pracy, ale odniosła triumf:

> Fox wykonał niesamowitą woltę i poinformował Marilyn, że znów chce z nią współpracować. Zawarto kompromis, w którego ramach obie strony poszły na ustępstwa. Marilyn zgodziła się zrezygnować z obecności Pauli Strasberg na planie, a w zamian studio zastąpiło George'a Cukora Jeanem Negulesco. Pierwszego sierpnia Marilyn podpisała z Foxem opiewający na milion dolarów kontrakt na dwa filmy, a prace nad *Something's Got to Give* miały zostać jak najszybciej wznowione. [...] Marilyn odniosła duże zwycięstwo nad Foxem.

OSOBY DRAMATU

Źródłem niekonsekwencji dotyczących śmierci Monroe są także sprzeczne opinie na temat niektórych „świadków”, którzy towarzyszyli Monroe w ostatnich miesiącach życia. Monroe wprowadziła się do swojego domu przy Fifth Helena Drive w lutym 1962 roku za radą doktora Greensona, który spotykał się z nią na codziennych intensywnych konsultacjach. Greenson zaprosił Monroe do swojego domu, przedstawił dzieciom i zachęcał ją, aby zaprzyjaźniła się z jego rodziną. Konsekwentnie tłumaczył to odstępstwo od konwencjonalnych

metod terapeutycznych przekonaniem, że Monroe tak rozpaczliwie potrzebuje pomocy, iż konieczne jest podjęcie radykalnych i niestandardowych działań.

Tak naprawdę język, jakim opisywano przywiązanie Greensona do Monroe, podkreśla fakt, że nie potrafił się oprzeć jej kobiecemu czarowi. Guiles uznaje, że Greenson zaniedbał „niezbędne środki ostrożności", ponieważ „uwiodła go jej bezradność" i „w jej przypadku stracił wszelką obiektywność"[26]. Summers także broni Greensona, odwołując się do dziecięcego uroku gwiazdy: był „prawdziwie poruszony losem tej trzydziestopięcioletniej sieroty"[27]. Brown i Barham uznają Greensona za szkodliwego i dominującego, a w kwestii jego motywów cytują Whiteya Snydera, przekonanego, że Greensonem powodują „pieniądze, pieniądze, pieniądze"[28]. Według Spoto Greenson to toksyczny manipulator, który, wbrew temu, co twierdził, wcale nie starał się uczynić Monroe bardziej niezależną, ale próbował uzależnić ją od siebie. Spoto oskarża Greensona o współdziałanie z lekarzem gwiazdy Hymanem Engelbergiem w celu podtrzymywania nałogu Marilyn, a nawet o dostarczanie jej leków.[29] Leaming, bardzo surowa wobec innych mężczyzn, których oskarża o wykorzystywanie Monroe (czyli Arthura Millera i Lee Strasberga), uważa Greensona za „porządnego i współczującego" człowieka, który „szczerze pragnął pomóc" Marilyn; przyznawał, że „ma słabość do dam w potrzebie", ale pozostawał bezradny wobec autodestrukcyjnych skłonności Monroe.[30] Wolfe natomiast twierdzi, że Greenson zawsze ukrywał swoje prawdziwe motywy „zaniedbania podstawowych zawodowych zasad", które nie były ani osobiste, ani finansowe, tylko polityczne: według Wolfe'a Greenson to agent Międzynarodówki Komunistycznej, który otrzymał zadanie szpiegowania Monroe. Źródłem Wolfe'a jest książka *The Strange Death of Marilyn Monroe* Franka A Capella z 1964 roku, która, jak wkrótce zobaczymy, budzi wątpliwości nie tylko ze względu na fanatyczne uprzedzenia Capella.[31]

To także Greenson doradził Monroe zatrudnienie Eunice Murray. Jako jedyna osoba, która przebywała w domu w chwili śmierci Monroe, Murray miała się stać głównym – i problematycznym – świadkiem. Większość osób jest zgodna, że pani Murray była znajomą Greensona i posiadała nieco doświadczenia (chociaż żadnego wykształcenia ani przeszkolenia) jako, cytując Guilesa, „pomocnica i pocieszycielka osób chorych psychicznie”[32]. Spoto jako jedyny biograf twierdzi, że z czasem Monroe zaczęła irytować obecność Murray, którą uważała za „szpiega” Greensona; pozostali najwyraźniej uważają, że akceptowała pomoc, której udzielali jej Greenson i Murray. Wolfe komentuje, że „przyjaźń” (sam używa cudzysłowu) Murray z Greensonem jest owiana tajemnicą (nie wspominając o wyjaśnieniu Summersa i Spoto, że Murray sprzedała wtedy Greensonowi swój dom i zaproponowała, że będzie dla niego pracować), i pyta, czy prawdziwym złowieszczym powodem nie mogła być przynależność męża Murray do Międzynarodówki Komunistycznej.[33] Postać Murray jest istotna tylko wtedy, gdy wierzymy w teorię o zabójstwie; jeżeli Monroe popełniła samobójstwo, cechy Murray stają się nieważne: Leaming nawet jej nie opisuje.

Istnieje kilkoro innych spornych świadków. Robert Slatzer, którego opowieść o tym, że ożenił się z Marilyn w 1952 roku i był jej wieloletnim przyjacielem, omawialiśmy w rozdziale piątym, niespodziewanie powraca w rozmaitych teoriach spiskowych i twierdzi, że wiedział o romansie gwiazdy z Robertem Kennedym i ma dowody na to, że została zamordowana. Ci, którzy odrzucają historię Slatzera (na przykład Spoto i Leaming), w ogóle o nim jednak nie wspominają w kontekście ostatnich dni Monroe. Kolejnym niepotwierdzonym świadkiem jest kobieta nazwiskiem Jeanne Carmen, która, podobnie jak Slatzer, przedstawia się jako dobra przyjaciółka Marilyn i utrzymuje, że wiedziała o jej związku z Robertem Kennedym, a także rozmawiała z nią w ostatnim dniu życia gwiazdy. Na słowach Carmen opiera się duża część teorii spiskowych. Summers, Brown i Barham, Wolfe, a teraz także Smith, przyjmują jej wersję; Guiles i Leaming w ogóle o niej nie

wspominają; Spoto lekceważy ją jako dawną „podrzędną aktoreczkę”, która utrzymywała, że była współlokatorką Monroe na początku jej kariery w Hollywood. Podobnie jak Robert Slatzer, Jeanne Carmen

> ujawniła się po wielu latach, by wykorzystać fakt mieszkania w pobliżu Marilyn Monroe dla zrobienia pieniędzy. Twierdząc, że była sublokatorką Marilyn przy Doheny Drive, zaczęła w 1980 roku wymyślać rynsztokowe historie, które nie mają pokrycia w faktach [...]. A przecież, podobnie jak w wypadku Slatzera, nazwiska Carmen nie znaleziono w żadnym notesie Marilyn, żaden znajomy Marilyn nigdy o niej nie słyszał ani jej nie widział (nie mówiąc już o tym, żeby ją spotkał czy poznał).[34]

Przekonanie Spoto, że Monroe nic poważnego nie łączyło z Carmen, opiera się jednak na słowach niejakiej Betsy Duncan Hammes, o której pozostali biografowie nawet nie wspominają.

Joe DiMaggio pojawił się ponownie przy okazji pobytu Marilyn w klinice Payne-Whitney, odwiózł ją na Florydę, gdzie miała wracać do zdrowia, oraz, jak donoszą niektórzy autorzy, zaproponował jej powtórne małżeństwo. Tylko Spoto potwierdza, że padła taka propozycja, a para snuła konkretne plany ponownego ślubu.[35] Guiles pisze, że chociaż pojawiały się plotki o tym, że wrócili do siebie, a nawet mają zamiar powtórnie się pobrać, „nikt nigdy nie słyszał, aby Marilyn wyrażała taką chęć”[36]. Według Summersa tylko DiMaggio pragnął odnowienia ich związku; Marilyn traktowała Joego po przyjacielsku, ale znajdowała się na równi pochyłej, a poza tym była zbyt zaangażowana w relację z braćmi Kennedy oraz grupą Rat Pack, by traktować go poważnie. Wolfe cytuje Lenę Pepitone, która twierdziła, że Marilyn i Joe się kochali, ale DiMaggio miał na tyle rozsądku, by nie wiązać się nią w chwili, gdy kariera była dla niej najważniejsza.[37] Leaming przytacza z kolei inną opowieść pochodzącą z tego samego źródła, według której Pepitone zapytała Joego, czy ponowny ślub wchodzi w grę, a on w odpowiedzi „chwycił się za brzuch, jakby

przeszył go straszliwy ból. Powiedział, że kocha Marilyn i zawsze będzie przy niej, ale nie potrafi z nią żyć bez kłótni”[38].

Jednakże największa biograficzna dysputa dotyczy tego, czy – a jeśli tak, to w jakim stopniu – Monroe była zaangażowana w romans z Robertem F. Kennedym. Nikt już nie podważa tego, że nawiązała romans z jego bratem, późniejszym prezydentem, chociaż Spoto upiera się, że doszło między nimi tylko do kilku krótkich spotkań. „Jeśli słowo «romans» ma opisać długotrwałą zażyłość pogłębianą częstymi spotkaniami, to nie można stwierdzić, że taki związek istniał między tymi dwiema osobami. Wobec braku dowodu żaden z poważnych biografów nie może uznać, że Monroe i [John F.] Kennedy byli kochankami”[39]. Guiles i Leaming także skłaniają się ku wersji, że doszło zaledwie do kilku spotkań, z których pierwsze odbyło się w grudniu 1961 roku, a Brown i Barham piszą, że „JFK kilkakrotnie przespał się z Monroe, po czym się nią znudził”[40]. Summers i Wolfe jednak zgodnie wierzą w długotrwały romans; Summers sądzi, że trwał on od 1954 roku, a Wolfe nazywa go „wyjątkowym związkiem, który przetrwał ponad dekadę”, czyli był znacznie trwalszy od innych, „przelotnych” miłostek Jacka.[41]

Domniemany romans z Robertem to znacznie bardziej problematyczna sprawa. O związku Marilyn z Bobbym po raz pierwszy pisze Capell w swojej książce *The Strange Death of Marilyn Monroe*. Guiles był pierwszym biografem, który wspomniał, w 1969 roku, o możliwości romansu z prokuratorem generalnym, ale nie podaje jego nazwiska, tylko nazywa go „Człowiekiem ze Wschodu”, dobrze znanym urzędnikiem państwowym. W 1973 roku Mailer odnosi się do plotek o romansie Marilyn z Bobbym Kennedym, zdradzając nazwisko kochanka. W typowy dla siebie sposób czyni to za pośrednictwem paralipsy, wpierw podając wszystkie lubieżne detale, by na końcu stwierdzić, że był to tylko flirt.[42] Brown i Barham donoszą, że biograf nazwiskiem Tony Sciacca w 1976 roku wydał książkę *Who Killed Marilyn Monroe?*, w której przytacza „utajnione zeznanie” prokuratora

generalnego dotyczące jego związku z Marilyn – ponoć jako pierwszy natknął się na nie nikt inny jak Robert Slatzer, którego twierdzenia Brown i Barham przyjmują na wiarę.[43] Dokumenty zamieszczone w internecie przez FBI, zgodnie z aktem o swobodnym dostępie do informacji (FOIA), ujawniają, że takie plotki krążyły już w 1964 roku, ale w żadnym wypadku ich nie potwierdzają.

Po tym, jak w całej historii pojawił się Robert Kennedy, kwestia romansu z nim stała się fundamentalna dla apokryfów. Summers cytuje kilka osób, które potwierdzają ich związek; ważną rolę odgrywają kontrowersyjni Slatzer i Carmen, ale inni świadkowie Summersa są bardziej przekonujący, między innymi historyk Arthur Schlesinger junior, który dobrze znał Kennedych, dwie byłe żony Petera Lawforda, senator George Smathers, który przyjaźnił się z Johnem Kennedym, oraz była żona Deana Martina, autorka jednego z najuczciwszych stwierdzeń, jakie znalazły się w biografiach Marilyn: Jeanne Martin jest „całkiem pewna", że Marilyn sypiała z oboma braćmi Kennedy, ale zaznacza: „Nie wolno niczego twierdzić na pewno, jeśli nie było się w sypialni"[44]. Zaraz po zacytowaniu tej rozsądnej konkluzji Summers jednak obala jej logikę: „Opierając się na zgromadzonych informacjach, można bez żadnych wątpliwości stwierdzić, że [seksualny związek Marilyn z braćmi Kennedy] był faktem"[45].

Według Spoto plotki o romansie z Robertem Kennedym są „bezpodstawne i obelżywe", a tych dwoje spotkało się jedynie czterokrotnie i nigdy nie „dzieliło łoża". Spoto cytuje tylko jednego świadka, nagrodzonego Pulitzerem Edwina Guthmana, który zapewnia, że romans byłby niemożliwy, „biorąc pod uwagę ich miejsca pobytu w tym okresie", ale jeden Guthman to niewiele w zestawieniu z co najmniej szóstką świadków Summersa, wśród których również są laureaci nagród. Spoto argumentuje, że opowieści o pobycie Kennedy'ego w Los Angeles w ostatni weekend życia Marilyn to „haniebne plotki", które nawet mogłyby być zabawne, gdyby nie „szkodziły opinii człowieka"[46]. Zwłaszcza że agencja Associated Press

oraz „Los Angeles Times” zgodnie ogłosiły przybycie Kennedy’ego do San Francisco w piątek, a rodzina, u której się zatrzymał (państwo Batesowie), potwierdzili, że spędził z nimi cały dzień poprzedzający śmierć Monroe. Nawet rozegrali razem mecz piłkarski.[47] Wiara Spoto w prawdziwość dziennikarskich „relacji” z pewnością wydaje się wątpliwa; Kennedy mógłby bez problemu, jak utrzymują Summers i Wolfe, polecieć z San Francisco do Los Angeles, nie wzbudzając zainteresowania prasy. Nie sposób także ustalić, czy Batesowie byliby skłonni skłamać w jego obronie.

Utrzymując, że Spoto zależy przede wszystkim na bronieniu czystości rodziny Kennedych, Wolfe sugeruje, że systematycznie ignorował on niewygodne relacje świadków i fakty, między innymi

> treść wywiadów, jakich Eunice Murray udzieliła BBC, autorom programu *20/20* oraz gazecie „New York Post”; rejestry telefoniczne Marilyn; liścik Jean Kennedy Smith do Marilyn; dziennik operacyjny śmigłowca; zapiski dra Roberta Litmana dotyczące Marilyn i braci Kennedy; zeznania senatora George’a Smathersa; potwierdzenie [byłego szefa policji w Los Angeles] Daryla Gatesa, że Robert Kennedy przebywał w Los Angeles 4 sierpnia 1962 roku; wyznanie burmistrza Sama Yorty’ego [że Kennedy był w Los Angeles] oraz treść wywiadu [prywatnego detektywa] Freda Otasha dla „Los Angeles Times”.
>
> Zamiast obalić dowody dostarczone przez dziennikarzy śledczych, Spoto postanowił zabić posłańców niosących złe wieści.[48]

Wolfe następnie żarliwie broni Summersa przed wysuwanymi przez Spoto oskarżeniami o błędną interpretację i przypomina zakończony ugodą proces sądowy, do którego doszło, gdy Summers pozwał Spoto o zniesławienie. Wolfe nie jest jednak do końca precyzyjny. Spoto rzeczywiście przynosi złe wieści o romansie Jacka Kennedy’ego z Monroe, ale zaprzecza jej związkowi z Bobbym.[13*] Przeciwieństwem nostalgicznego uwielbienia Spoto dla braci Kennedy jest wychwalanie przez Summersa ich wybujałego życia erotycznego: Summers stwierdza, że „prowadzili życie seksualne, jakie – w rozumieniu zwykłych śmiertelników – przekracza granice normalności”[49].

Brown i Barham piszą, że długotrwały związek Marilyn z Bobbym Kennedym „był intensywniejszy i bardziej prawdopodobny niż gorący i burzliwy romans z prezydentem. Bobby i Monroe byli pokrewnymi duszami”[50]. Leaming, chociaż wspomina o ich kilku publicznych spotkaniach i przyznaje, że Marilyn „często” dzwoniła do Bobby’ego, kiedy prezydent „ją odprawił”, stwierdza jednak, że stanowiło to tylko sposób na „podtrzymanie związków z rodziną Kennedych”[51]. Chociaż trudno w to uwierzyć, Leaming w ogóle nie odnosi się do powtarzanych przez trzydzieści lat plotek o romansie tych dwojga.

WEEKEND W CAL-NEVA

Kluczowe dla rozróżnienia między teoriami o samobójstwie i zabójstwie stały się pełne kontrowersji opowieści o weekendzie, który Monroe spędziła krótko przed śmiercią w posiadłości Cal-Neva, w ośrodku wypoczynkowym w Lake Tahoe, przy granicy Kalifornii z Nevadą. Jego współwłaścicielem był Frank Sinatra, stary znajomy, a od czasu do czasu kochanek Marilyn. Nie ma pewności, do kogo jeszcze ośrodek należał, ale niewątpliwie finansowała go mafia, a zainwestował w ten biznes chicagowski gangster Sam Giancana, niegdyś kierowca Ala Capone. W przedsięwzięcie był także zaangażowany Milton (Mickey) Rudin, prawnik Sinatry i Marilyn, a na dodatek szwagier doktora Greensona. Posiadłością Cal-Neva zarządzał Paul „Chudy” D’Amato, zamieszany w domniemaną aferę ze sfałszowaniem prawyborów w Wirginii Zachodniej, które pomogły Jackowi Kennedy’emu dojść do władzy. Bliskie rodzinne, polityczne i finansowe powiązania wszystkich tych osób musiały wzbudzać podejrzenia, a jednocześnie mogły zachęcać do tworzenia teorii spiskowych.

Wydarzenia, do których doszło w Cal-Neva w tamten weekend, są obiektem wielu spekulacji. Guiles twierdzi, że Monroe w ogóle tam nie pojechała; była to przykrywka dla pobytu w szpitalu Cedars of Lebanon, do którego przyjęto ją 20 lipca pod fałszywym nazwiskiem. Autor przytacza plotki, według których poddała się aborcji, a następnie dodaje

w stylu Mailera, iż „mógłby nasunąć się wniosek, że było to dziecko Kennedy'ego", chociaż Monroe tamtej wiosny i lata spotykała się też z innymi mężczyznami, a poza tym nie ma żadnego dowodu na to, że w ogóle doszło do aborcji.[52] Dla Summersa weekend w Cal-Neva miał katastrofalne skutki dla Marilyn, która już znajdowała się na krawędzi. Peter Lawford, przyjaciel zarówno Monroe, jak i Sinatry, a także szwagier Kennedy'ego, potwierdził, że gościł Marilyn w Cal-Neva trzy tygodnie przed jej śmiercią (czyli 20 lipca, tak jak w relacji Guilesa), gdy występował tam Sinatra. Przez cały weekend była odurzona barbituranami (jak u Summersa), po czym przedawkowała i prawie umarła; następnie została odstawiona do Los Angeles prywatnym samolotem Sinatry. Anonimowy fotograf, który wywołał zdjęcia zrobione przez Sinatrę w tamten weekend, twierdzi, że ukazywały one Marilyn „całkowicie rozmamłaną". DiMaggio chciał jej pomóc i przyjechał do Tahoe, ale nie wszedł na teren posiadłości, „bo w tym czasie między nim a Sinatrą panowała wojna"; chciał ponownie ożenić się z Monroe, ale Summers nie rozstrzyga, czy gwiazda się zgodziła. Według niego prawdziwym powodem rozpaczy Marilyn było to, że znów zaszła w ciążę.[53]

Spoto tymczasem donosi, że Monroe 20 lipca została przyjęta do szpitala Cedars of Lebanon, aby poddać się planowemu zabiegowi chirurgicznemu, i zapewnia, że z jej dokumentacji ginekologicznej „niezbicie wynika, że późniejsze opowieści o przerwaniu ciąży są czystą fikcją"[54]. Twierdzi, że podróż do Cal-Neva odbyła się w weekend 28 i 29 lipca, a także, wbrew „obrzydliwym, wyssanym z palca" plotkom o przedawkowaniu i obcowaniu z „rozmaitymi typami ze świata przestępczego", Marilyn spędziła spokojny weekend z Joem DiMaggiem i zgodziła się ponownie wyjść za niego za mąż. Spoto przywołuje również słowa świadków, którzy przebywali wtedy w Cal-Neva i znali Giancanę oraz innych mafiosów; potwierdzają oni, że w posiadłości nie było wspomnianych gangsterów (chociaż Spoto nie bierze pod uwagę, że mafijni „świadkowie" bywają niezbyt wiarygodni.[55] Brown

i Barham posuwają się jeszcze dalej niż Spoto, odrzucając całą historię jako późniejszy wymysł Petera Lawforda, który szukał potwierdzenia dla swojej teorii o skłonnościach samobójczych Monroe i chciał zatuszować fakt, że bracia Kennedy ją zabili.[56]

Wolfe uważa, że 28 i 29 lipca Monroe została zaproszona do rezydencji pod pretekstem obejrzenia występu Sinatry, gdy tak naprawdę zamierzano ją przekonać, aby nie opowiadała prasie o swoim romansie z Robertem Kennedym.[57] Według autora Giancana nie tylko na pewno tam był, ale został zidentyfikowany przez stanową komisję do spraw gier, co doprowadziło do odebrania Sinatrze licencji na hazard. DiMaggio także niespodziewanie się pojawił, ale nie mógł znaleźć Monroe (przyjechała pod przybranym nazwiskiem) i na polecenie Sinatry nie został wpuszczony do hotelu.[58] Według dwóch świadków, których cytuje Wolfe, odurzoną narkotykami Monroe sfotografowano, gdy „była wykorzystywana seksualnie w obecności Sama Giancany i Sinatry”[59]. To te zdjęcia miały przedstawiać „rozmamłaną” Marilyn, o czym eufemistycznie wspominał Summers. Zarówno Summers, jak i Wolfe donoszą, że obciążające fotografie zostały zniszczone.

Leaming, według której Marilyn rozmyślnie się zabiła, w ogóle nie wspomina o wydarzeniach tamtego weekendu.

OSTATNI DZIEŃ

Czwarty sierpnia 1962 roku był ostatnim dniem życia Marilyn Monroe. Wydarzenia tamtego poranka nie budzą dyskusji, czego nie da się powiedzieć o nastroju i temperamencie Monroe. Gwiazda zaprosiła swoją agentkę prasową Patricię Newcomb, aby przenocowała u niej w piątek. Newcomb opowiada, że Marilyn obudziła się w paskudnym humorze, poirytowana tym, że jej gość potrafi spać do południa, podczas gdy ona cierpiała na chroniczną bezsenność. Tamtego ranka spotkała się z fotografem Lawrence’em Schillerem, który rozmawiał z nią o możliwości wykorzystania na rozkładówce „Playboya” nagich zdjęć

Marilyn w basenie, zrobionych na planie *Something's Got to Give*. To te fotografie wyrzuciły Elizabeth Taylor z pierwszych stron gazet, po raz pierwszy od rozpoczęcia prac nad *Kleopatrą* i sensacyjnego romansu z ekranowym partnerem, Richardem Burtonem, po dwóch latach przerwy zapewniając Monroe miejsce na okładce „Life" (w ten sposób kariera Marilyn zakończyła się tak samo, jak się zaczęła – nagimi zdjęciami w „Playboyu"). Po południu przyszedł Greenson, aby zbadać Monroe, i został do wczesnego wieczora. Dwa inne istotne stwierdzenia pojawiają się tylko u jednego biografa: Spoto informuje, że dzień śmierci Monroe był zarazem ostatnim dniem pracy Eunice Murray, która została zwolniona za bezczelność oraz szpiegowanie na rzecz doktora Greensona. Wolfe utrzymuje, że Robert Kennedy odwiedził Marilyn wczesnym popołudniem. Wątpliwości pojawiają się również w kwestii przyjęcia na plaży u Petera Lawforda w Malibu, w którym Monroe być może wzięła udział, a także kolacji, na którą została zaproszona.

SAMOBÓJSTWO

Guiles i Leaming są głównymi wyznawcami teorii, według której wieczorem 4 sierpnia Monroe mniej lub bardziej świadomie odebrała sobie życie. Chociaż ich wersje nieco się różnią (Guiles opisuje ostatni dzień Marilyn znacznie bardziej szczegółowo), pozostają zgodne co do ogólnego przebiegu wydarzeń. Według Guilesa, chociaż Monroe nie spodobało się, że Newcomb śpi do późna, kobiety po południu opalały się razem przy basenie; na odwrocie nagich zdjęć, o których rozmawiała z Schillerem, Marilyn napisała: „powinny trafić do «Playboya»", co Guiles porównuje do rozdzielania osobistych przedmiotów przez kogoś robiącego przegląd swojego mienia. Leaming pisze, że Monroe była „wściekła" na Newcomb z powodu jej wylegiwania się w łóżku, co stanowiło przykład kolejnego „irracjonalnego" napadu złości tamtego lata.[60]

Guiles donosi, że znajomi dzwonili do Marilyn z gratulacjami w związku z wywiadem, który właśnie ukazał się na łamach „Life", co

„nieco poprawiło jej humor”[61]. Oboje autorzy są zgodni, że doktor Greenson pojawił się o szesnastej trzydzieści i zastał Monroe w marnym nastroju. Zatrzymał się u niej do wczesnego wieczora i zasugerował Newcomb, żeby wyszła, „z uwagi na spokój” Marilyn[62], zamiast tego prosząc panią Murray, aby wyjątkowo została na noc. Masażysta i bliski przyjaciel Monroe, Ralph Roberts, zadzwonił około siedemnastej trzydzieści albo osiemnastej, a Greenson powiedział mu, że Marilyn nie ma. Guiles nie uważa tego „grzecznego kłamstwa” za złowieszcze; podejrzewa raczej, że albo trwała sesja terapeutyczna, albo Greenson właśnie podał gwieździe środek uspokajający.[63] Leaming w ogóle nie wspomina o tym telefonie ani o środkach uspokajających, tylko informuje, że kiedy Greenson wyszedł o dziewiętnastej, aby udać się na proszoną kolację, wydawało się, że Monroe czuje się lepiej.

Ponieważ Leaming nie wspomina o możliwości romansu z Robertem Kennedym, informuje jedynie czytelników, że Marilyn została zaproszona na przyjęcie u Petera Lawforda, ale była w zbyt kiepskiej formie, aby wziąć w nim udział.[64] Guiles tymczasem przedstawia nieco bardziej złożony przebieg wydarzeń: Robert Kennedy miał się pojawić u Lawfordów i „jest niemal pewne, że celem jego wizyty było zakończenie związku z Marilyn. Wszystko wskazuje na to, że to strach przed konfrontacją – w należącym do Lawforda domku na plaży – popchnął Marilyn do szukania zapomnienia”[65]. Nieco przed dwudziestą zadzwonił do niej dawny pasierb, Joe DiMaggio junior, i oznajmił, że zakończył związek, którego Monroe nie akceptowała; o dziewiętnastej czterdzieści ona z kolei zadzwoniła do Greensona i z radością przekazała mu te wieści.[66] Około dwudziestej zatelefonowała do Lawfordów – pisze Guiles – nie po to, by odrzucić zaproszenie, ale w jakiejś „pilniejszej” sprawie, która tak zaniepokoiła Lawforda, że w pierwszej chwili chciał pojechać do domu Marilyn. Później jednak postanowił postąpić rozważniej i zadzwonił do swojego menedżera, który spróbował skontaktować się z lekarzami lub prawnikiem Marilyn.[67] Według Leaming było odwrotnie: Lawford zadzwonił do Monroe, pytając,

dlaczego jeszcze nie przyszła, i zaniepokoiła go jej odpowiedź: „Pożegnaj ode mnie Pat [Lawford]. Pożegnaj Jacka [Kennedy'ego]. No i siebie, bo miły z ciebie gość”[68]. Ten cytat, często przedstawiany jako ostatnie słowa Marilyn Monroe, pojawia się niemal w każdej relacji. Tak samo jak Guiles, Leaming informuje, że Lawford zatelefonował do swojego menedżera, który z kolei zadzwonił do Mickeya Rudina, prawnika Monroe. Rudin zadzwonił do domu Marilyn około dwudziestej pierwszej; pani Murrey odebrała i zapewniła, że wszystko jest w porządku; zarówno Guiles, jak i Leaming przyjmują, że powiedziała to w dobrej wierze, ponieważ nie mogła przypuszczać, że Marilyn umiera za drzwiami swojej sypialni.

W tym miejscu jednak obie wersje zaczynają się wyraźnie różnić. Guiles opowiada dwie różne historie w wydaniach swojej biografii z 1969 i 1984 roku, chociaż w obu jest przekonany, że Marilyn zginęła z własnej ręki; w późniejszej relacji nie wspomina, że zmienił pewne istotne szczegóły. W pierwszej wersji to doktor Greenson zadzwonił, aby sprawdzić, jak się czuje Monroe. Pani Murray odebrała telefon, ale nie zapukała do pokoju gwiazdy, tylko zobaczyła światło pod drzwiami i odpowiedziała, że u Marilyn wszystko w porządku. Przed trzecią w nocy obudziła się zaniepokojona, po czym pośpiesznie udała się do sypialni Monroe, gdzie ponownie dostrzegła przez szparę światło. Zdenerwowana, spróbowała otworzyć drzwi, te jednak okazały się zamknięte; zawołała Marilyn po imieniu, a potem wyszła z domu i zajrzała przez okno. Uznała, że Marilyn wygląda „osobliwie”, ponieważ „jedna jej ręka leżała rozciągnięta na łóżku, a dłoń bezwładnie spoczywała na telefonie”. Zadzwoniła do doktora Greensona, który przyjechał w ciągu „kilku minut” i wybił szybę pogrzebaczem, aby dostać się do pokoju. Chociaż wiedział, że Monroe nie żyje, wezwał doktora Engelberga, lekarza Monroe, który przyjechał o wpół do czwartej i potwierdził zgon. Mimo że w raporcie koronera jako prawdopodobną przyczynę śmierci wskazano samobójstwo, według

Guilesa „niewiele z osób, które ją znały, wierzyło, że było to rozmyślne działanie. Postrzegali jej śmierć jako straszliwy wypadek”[69].

W 1984 roku Guiles stwierdził z kolei, że Marilyn popełniła samobójstwo świadomie. Utrzymywał, że pani Murray (o bliżej niesprecyzowanej godzinie) widziała pod zamkniętymi drzwiami sypialni nie światło, ale kabel od prywatnego telefonu gwiazdy, chociaż nie słyszała, aby ta z kimkolwiek rozmawiała. Wydało jej się to dziwne, więc skorzystała z drugiej linii, żeby zadzwonić do doktora Greensona. Ten kazał jej zajrzeć do Marilyn, a wtedy pani Murray spróbowała otworzyć drzwi, które jednak okazały się zamknięte na klucz. Wybiegła przed dom, żeby zajrzeć przez okno, ale musiała użyć pogrzebacza, aby odchylić zasłony wiszące za żelaznymi kratami. „Wyczuła, że Marilyn nie żyje”, ponieważ, pomimo chłodu, gwiazda leżała „odkryta”. Następnie zatelefonowała do Greensona i doktora Engelberga. Greenson włamał się do sypialni przez okno i powiedział do pani Murray: „Straciliśmy ją”[70]. Leaming opowiada tę samą historię, powracając do pierwotnej wersji, według której pani Murray zbudziła się o trzeciej w nocy za sprawą „szóstego zmysłu”, który podpowiedział jej, że stało się coś złego. To złowrogie przeczucie kazało jej podejść do sypialni Monroe, gdzie odkryła kabel telefoniczny pod drzwiami.

Dalsza część relacji Leaming bez komentarza podąża śladami opowieści Guilesa, co trudno zrozumieć wobec trzydziestu lat plotek, sprzeczności i nowych interpretacji (które wpłynęły na Guilesa i skłoniły go do odświeżenia swojej biografii). Tylko w jednym akapicie znajduje się jakiekolwiek odwołanie do tych kontrowersji: autorka tłumaczy, że to „naturalne”, iż przyjaciele i krewni samobójcy stosują wyparcie, a nawet podejrzewają „udział osób trzecich”, ale „wszystko wskazuje na to, że Marilyn sama się zabiła”[71]. Podczas gdy, według Guilesa, Monroe zabija się z rozpaczy po tym, jak porzuca ją Robert Kennedy, u Leaming samobójstwo stanowi wypełnienie „wyroku, który wydała na Marilyn matka. W nocy 4 sierpnia Monroe dokończyła to, czego, według niej, chciała dokonać Gladys, gdy próbowała uśmiercić swoją małą

córeczkę”[72]. Leaming nie zauważa jednak, że nie wszystko wskazuje na samobójstwo, a w chwili, gdy pisała swoją biografię, rozbieżności w relacjach z ostatnich godzin życia Marilyn były znane od dwudziestu pięciu lat.

ZBIÓR KŁAMSTW

Mailer jako pierwszy poważny autor ujawnił niekonsekwencje w wersji preferowanej przez Guilesa (a później przez Leaming). Nie zgadza się z Guilesem w kwestii śmierci, ale rozgrzesza go z błędów, ponieważ jego wersja „to niewiele więcej niż zbiór kłamstw, które mu opowiedziano”[73]. Przyznając, że nie ma w zasadzie żadnych dowodów na zabójstwo, Mailer i tak wprowadza takie plotki do narracji.

Mailer stawia kilka istotnych pytań, które będą zajmowały kolejnych biografów. Wyjaśnia, że Monroe zmagała się z bezsennością i dlatego pospinała zasłony, by powstrzymać dopływ światła, co każe nam się zastanowić, w jaki sposób pani Murray zobaczyła jej martwe ciało przez okno.[74] „Naszych wątpliwości nie zmniejsza fakt, że kilka dni później pani Murray wyjedzie na półroczną wycieczkę po Europie, a Pat Newcomb, która po fakcie będzie w stanie histerii, zostanie zabrana samolotem do Hyannisport”, do letniego domu Kennedych.[75] Mailer przytacza anonimową informację o odbywającym się tego wieczora „spokojnym przyjęciu w domu Marilyn, na które przybywają Peter Lawford, Bobby, Pat Newcomb oraz pani Murray”. Wkrótce po tym, jak Kennedy wychodzi z pozostałymi, „Marilyn zaczyna go wzywać telefonicznie”[76]. Cytuje także doniesienia o „innym przyjęciu”, zorganizowanym przez Lawforda, w którym wzięli udział Natalie Wood i Warren Beatty, a z którego Marilyn wyszła. Tak czy inaczej, autor dochodzi do wniosku, że gwiazda posprzeczała się o coś z Kennedym. Za pomocą tej retorycznej sztuczki sugeruje, że pytanie dotyczy tylko tego, w czyim domu Monroe gościła razem z Bobbym, a nie czy w ogóle była z nim na jakimkolwiek przyjęciu.

Po serii względnie ostrożnych stwierdzeń Mailer rusza szlakiem spekulacji, dając sobie wolną rękę w snuciu wymyślnych teorii: „dlaczego nie przyjąć” – pyta – że infantylny Kennedy zaczął dojrzewać „z powodu przyznania się przed sobą, że uciekł z Los Angeles rankiem po śmierci Marilyn”. Ponownie stawia poboczną tezę (że Kennedy dojrzał tamtej nocy), aby odwrócić uwagę od swojego podstawowego założenia (że był w Los Angeles i „uciekł” po śmierci Marilyn). Następnie na podstawie tych założeń pyta: „dlaczego nie pójść dalej i nie postrzegać jej śmierci jako zarzewia późniejszych zabójstw. Bo któż może mieć pewność, iż fakt, że brat prezydenta rzekomo ma romans z gwiazdą filmową, ta zaś kiedyś była żoną dramaturga, któremu odmówiono paszportu za «popieranie ruchu komunistycznego», nie stanowił przedmiotu zainteresowań CIA lub FBI albo mafii oraz połowy tajnej policji na całym świecie?”[77]. Ostatecznie Mailer konkluduje:

> Jej życie było stawką w grze politycznej, podobnie jak jej śmierć. Jeśli uda się ją zamordować w taki sposób, by śmierć wyglądała na samobójstwo z rozpaczy spowodowanej nieszczęśliwą miłością, jaką presję będzie można potem wywierać na Kennedych. A więc czujemy się upoważnieni, by mówić o motywie morderstwa. Rzecz jasna znalezienie dowodów to zupełnie inna sprawa.
>
> Wygląda na to, że takie dowody są prawie żadne, za to istnieją dowody podważające tę tezę, jak emocjonalna chwiejność Marilyn, realne prawdopodobieństwo, że przyjęła zbyt wiele barbituranów, fakt, że przez wiele godzin zajmowali się nią odchodzący od zmysłów medycy, usiłujący uratować jej życie, co może w prosty sposób wyjaśniać wiele ciekawych niezgodności. [...] Przy całej dyskusji na temat szczegółów śmierci tracimy z oczu ból po jej stracie. Marilyn odeszła.[78]

Ten nabożny wniosek wydaje się jeszcze bardziej sztuczny, gdy weźmiemy pod uwagę uderzający fakt, że gdy w 1973 roku Mailer gościł u Mike’a Wallace’a w programie „60 Minutes”, pod presją przyznał, że w jego opinii śmierć Marilyn „na pewno była przypadkowym samobójstwem”. Zapytany, w jakim celu spekulował o zaangażowaniu Kennedy’ego w jej zgon, odpowiedział: „Straszliwie

potrzebowałem pieniędzy”[79]. Wygląda na to, że wypadki nie przynoszą zysku: rynek domaga się, aby dama umarła z miłości.

KORONER GWIAZD

W 1983 roku Thomas T. Noguchi wydał książkę *Coroner to the Stars*, w której ze szczegółami przedstawił sądowe dowody pochodzące z sekcji zwłok, między innymi Marilyn Monroe (jako koroner hrabstwa Los Angeles Noguchi zajmował się także zwłokami takich sław jak Robert F. Kennedy, Janis Joplin, John Belushi czy Natalie Wood. Kontrowersyjne materiały Noguchiego i ich jeszcze bardziej sporne interpretacje są od tamtej pory wykorzystywane do podsycania teorii spiskowych. Książka Noguchiego mogła w pewnym stopniu wpłynąć na to, że w 1982 roku rada nadzorcza hrabstwa Los Angeles poleciła prokuratorze okręgowej ponownie zbadać sprawę śmierci Monroe, przede wszystkim ze względu na zarzuty byłego asystenta koronera, Lionela Grandisona, że kluczowe dowody w sprawie zostały zniszczone lub zlekceważone. Zastępca prokuratora generalnego w swoim raporcie „nie uznał Grandisona za wiarygodnego” i postawił wniosek, że „opierając się na dostępnych źródłach, nie widzi potrzeby dalszego dochodzenia w sprawie śmierci panny Monroe”[80].

Podczas autopsji znaleziono we krwi Marilyn 8 miligramów wodzianu chloralu oraz 4,5 miligrama pentobarbitalu (zawartego w leku nasennym nembutal), a także 13 miligramów pentobarbitalu w wątrobie, co według Noguchiego stanowiło potężne stężenie, wielokrotnie przekraczające śmiertelną dawkę. Żołądek był pusty, na jego ścianach znajdowały się przekrwienia i ślady krwotoków, a okrężnicę znaczyły „przekrwienia i fioletowe przebarwienia”[81]. Noguchi nie znalazł żadnych śladów nakłuć. Kiedy później pytano go o to, ponieważ wiadomo było, że w przeddzień śmierci Monroe otrzymała od swojego lekarza rutynowy zastrzyk, wyjaśnił, że zazwyczaj widoczne są tylko bardzo niedawne ślady po igle. Wysłał próbki krwi, żołądka i jego zawartości, jelit oraz innych organów, wliczając wątrobę, na dalsze badania toksykologiczne,

ale otrzymał jedynie wyniki badania krwi i wątroby, co tłumaczy błędem popełnionym w laboratorium. Wielu ludzi dopatruje się tutaj złej woli, podejrzewając rozmyślne zniszczenie próbek.

Istotę kontrowersji stanowią twierdzenia, że autopsja ujawniła, iż przedawkowanie nie mogło nastąpić drogą ustną (co poważnie podważa teorię o samobójstwie). Noguchi wyjaśnia, że krwawienie ze ściany żołądka wskazuje na ustne przyjęcie zbyt dużej dawki leków, a także odnosi się do pytań, dlaczego w pustym żołądku nie znaleziono osadu, skoro zmarła połknęła dużą liczbę pigułek, tłumacząc, że organizm człowieka uzależnionego szybciej przyswaja lek. Następnie stwierdza, że osoby utrzymujące, że w przełyku lub gardle Monroe powinny pozostać resztki żółtego barwnika z kapsułek, są w błędzie, ponieważ nembutal zazwyczaj nie pozostawia śladów. Chociaż zauważył niewielkiego siniaka w dole pleców, uważał, że mógł on powstać na skutek gwałtownego uderzenia w któryś z mebli podczas upadku, a w czasie badania uznał te obrażenia za zbyt „łagodne” i niewłaściwie umiejscowione, by wiązać je ze zgonem.[82] Noguchi podsumowuje, że, na podstawie „własnego zaangażowania w tę sprawę”, sądzi, iż w przypadku Monroe samobójstwo jest „wielce prawdopodobne” (z drugiej strony niektóre z przytaczanych przez niego argumentów zdecydowanie kwestionowano, łącznie z przekonaniem, że sypialnię gwiazdy zastano zamkniętą od środka i trzeba było się do niej włamać). [83]

Biografowie piszący po Noguchim (między innymi Summers, Spoto i Wolfe) poświęcają wiele stron na wyliczanie i interpretowanie tych dowodów w rozbieżny sposób. Summers wyraźnie szuka potwierdzenia dla twierdzeń Noguchiego, konsultując się z „lekarzami sądowymi z sześciu amerykańskich miast, dwoma brytyjskimi patologami, dwoma toksykologami oraz gastroenterologiem”, aby zinterpretować raport z sekcji zwłok, a następnie przyznaje, że nawet oni nie byli zgodni. Spoto po prostu informuje czytelników, co oznaczają te wyniki, podobnie jak Wolfe; tylko że ich interpretacje są sprzeczne. Według

Summersa i Spoto stan okrężnicy wskazuje na przyjęcie leku za pomocą lewatywy; obaj dodają także, że Marilyn miała zwyczaj poddawania się lewatywom w celu zbicia wagi. Wolfe z kolei twierdzi, że Monroe cierpiała na zapalenie i owrzodzenie okrężnicy, co tłumaczy sińce i odbarwienia.[84] Fakt, że ich interpretacje wyników badań są sprzeczne, generuje kolejne wersje wydarzeń, które mają zaradzić niekonsekwencjom.

Teoria samobójstwa wzbudza jednak wątpliwości nie tylko ze względu na wyniki autopsji. W opowieściach Murray, Greensona, Lawforda i innych kluczowych świadków ostatnich godzin życia Marilyn pojawia się tak wiele rozbieżności, że uzasadnione są pytania – a nawet paranoja biografów, pytania, którym zawdzięczamy powstawanie i podsycanie teorii spiskowych dotyczących śmierci Marilyn Monroe.

ZABÓJSTWO

PORANEK

Według Summersa i Wolfe'a w sobotę rano Marilyn była w złym nastroju, nie tylko dlatego, że Pat Newcomb spała długo. Summers cytuje Jeanne Carmen, którą Marilyn obudziła o świcie, skarżąc się na nękające ją anonimowe telefony od kogoś, kto kazał jej „odczepić się od Bobby'ego", i prosząc, aby Jeanne później przyniosła jej „worek piguł"[85]. Brown i Barham twierdzą, że Monroe powiedziała Carmen, iż według niej autorką telefonów nie jest Ethel Kennedy (żona Roberta), ale „ma ona z tym coś wspólnego"[86]. Według relacji Wolfe'a Carmen sama zastanawia się, czy to Ethel Kennedy dzwoniła do Marilyn.[87] Brown i Barham twierdzą, że Marilyn i Pat „zakopały topór wojenny", ale ponownie się pokłóciły, gdy Monroe odebrała dwa telefony „od Lawforda i Bobby'ego Kennedy'ego, właśnie w tej kolejności. Kennedy stanowczo opierał się przed podróżą do Los Angeles"[88]. To sprawiło,

że Marilyn tamtego ranka była „wściekła, zmęczona i mściwa; nie należało z nią zadzierać”[89]. Nikt inny nie wspomina o tych telefonach.

Summers donosi, że Norman „Jeffries” (*sic!*), krewny pani Murray, który wykonywał prace remontowe w domu, twierdził, iż jeszcze nigdy nie widział Monroe tak chorej jak tamtego ranka: „Musiała wziąć mnóstwo narkotyków czy czegoś... Albo traciła zmysły ze strachu”[90]. Wolfe także relacjonuje te słowa, dodając, że „Jefferies” (*sic!*) wyznał, iż Monroe miała żal do Newcomb (o czym dowiedział się z ich „głośnej, ostrej kłótni”), że ta jest „lojalna wobec Kennedych”[91], z którymi się przyjaźniła (według Wolfe’a to Newcomb opiekowała się dziećmi Bobby’ego, gdy ten pojechał do Dallas po zabójstwie starszego brata[92]). Summers podaje kolejny powód irytacji Monroe: według jednej ze znajomych Pat „zakochała się po uszy” w Bobbym Kennedym, co ponownie sprowadza motywy działania Marilyn do seksualnej zazdrości.[93]

Summers dodaje szczegół, którego nie znajdujemy w innych relacjach: późnym rankiem Monroe dostała pocztą pluszowego tygrysa, co, jak informuje jej fryzjerka, „strasznie, ale to strasznie ją przygnębiło”[94]. Summers zastanawia się, czy do zabawki nie była dołączona jakaś „złowieszcza wiadomość” albo czy sam tygrys nie stanowił zaszyfrowanej wiadomości. Summers ma pewność, że tygrys jest istotny, chociaż nie wie, co oznacza; ale cokolwiek to jest, wyprowadza Marilyn z równowagi. Tamtego dnia – być może za sprawą złowieszczej pluszowej maskotki – Marilyn dowiedziała się, że wieczorem nie spotka się z Bobbym u Lawfordów, a to – pisze Summers – „otworzyło przed nią otchłań ostatecznej rozpaczy”[95]. Jednym z domniemanych dowodów jest zdjęcie przedstawiające wypchaną zabawkę na trawniku przed domem Marilyn – to rzeczywiście pokazuje nam, że tygrys tam był (chociaż nadal nie wiemy, kiedy go dostarczono), ale nie świadczy o samobójczych skłonnościach Monroe.

Spoto kreśli zupełnie inny obraz: Marilyn umawiała na następny tydzień ekipę remontową i zamawiała nową suknię u krawca z myślą

o wyjeździe do Nowego Jorku, gdzie spodziewali się jej Strasbergowie.[96] Spoto opisuje słoneczny poranek wolny od dramatycznych wydarzeń: Marilyn popijała sok grapefruitowy, odbierała przesyłki, rozmawiała ze znajomymi przez telefon (między innymi umówiła się na niedzielnego grilla z Ralphem Robertsem), a także spotkała się z fotografem Schillerem, który później powiedział Spoto, że była „wypoczęta i raźna, wydawało się, że nie ma żadnych trosk”[97]. W samo południe Newcomb obudziła się i zastała Monroe w kwaśnym nastroju, nie tylko dlatego, że Pat spała do późna, podczas gdy Marilyn cierpiała na bezsenność, lecz także ze względu na niezręczną atmosferę związaną z ostatnim dniem pracy Eunice Murray (Spoto jako jedyny o tym informuje), którą Monroe zwolniła, zirytowana jej bezczelnością. Była zdenerwowana, ponieważ nie mogła się doczekać przybycia Joego DiMaggia, a także, jak zwykle, stresowała się zawodowymi projektami, mimo że zarazem wzbudzały one w niej podekscytowanie.[98]

POPOŁUDNIE

Summers wykorzystuje Greensona jako głównego świadka wydarzeń z ostatniego popołudnia Monroe, wyjaśniając, że chociaż wersja pani Murray budzi wątpliwości, Greenson jest na tyle wiarygodny, by stanowić podstawowe źródło informacji:

> Badania poprzedzające tę książkę, włącznie z wywiadami z rodziną i kolegami Greensona oraz jego ówczesną korespondencją, przekonują autora, że psychiatra aktorki był szczery, gdy opisywał ten weekend.[99]

Inni autorzy, na przykład Spoto, zdecydowanie mniej ufają w szczerość Greensona, który relacjonuje, co przytacza Summers, że przybywszy do domu Marilyn o szesnastej trzydzieści, zastał ją przygnębioną i odurzoną. Wściekała się na zdolność Newcomb do wysypiania się, tak że Greenson musiał ją uspokajać przez dwie i pół godziny. Psychiatra dodaje również, że Monroe była zrozpaczona, że jest

najpiękniejszą kobietą na świecie, a jednak w sobotni wieczór nie idzie na żadną randkę, chociaż miała się spotkać z kimś „bardzo ważnym”, i czuła się „odepchnięta”[100].

Spoto twierdzi, że Greenson przyjechał trzy godziny wcześniej, wkrótce po trzynastej, i został z Monroe do dziewiętnastej, nie licząc „przerwy” między piętnastą a szesnastą trzydzieści, kiedy poprosił panią Murray, by zabrała Marilyn na spacer po plaży. Greenson wrócił do domu, a Murray zawiozła Monroe do domu Lawforda, po czym przyjechała po nią po godzinie. Znajomi Lawforda pamiętają, że widzieli Marilyn w jego domu tamtego popołudnia: „Kiedy po wizycie Greensona przyjechała na plażę, była naćpana”[101]. Podczas spotkania z psychiatrą zażyła środki uspokajające albo z jego ręki, albo sama. O szesnastej trzydzieści Greenson wrócił, aby kontynuować sesję terapeutyczną, ale większość biografów uważa, że właśnie wtedy po raz pierwszy pojawił się w domu. Spoto cytuje listy Greensona, w których ten przyznaje, że Marilyn była nim zirytowana; Spoto podejrzewa, że rozmawiali o zakończeniu terapii.[102] (Leaming zgadza się, że Monroe gniewała się na Greensona w ostatnich dniach życia, ale przypisuje to jej irracjonalnym napadom złości i lękowi przed opuszczeniem). Około siedemnastej Marilyn odebrała telefon od Lawforda, który zaprosił ją na spontanicznie organizowane wieczorne przyjęcie. Odmówiła, ale zapowiedział, że odezwie się ponownie, by spróbować ją przekonać. Kiedy zadzwonił Ralph Roberts, nieco wcześniej niż o osiemnastej trzydzieści, jak twierdzą inni biografowie, oburzył go niegrzeczny ton Greensona, który odparł, że Marilyn nie ma w domu, i się rozłączył. Około dziewiętnastej Greenson, jak sam twierdzi, wyszedł z domu Monroe.

Chociaż Brown i Barham przyznają, że „historia ostatniego popołudnia życia Monroe składa się z serii pojedynczych obrazów, urywków rozmów, niewyraźnych i niewiarygodnych wyznań i wyników nieudolnego policyjnego dochodzenia”, jedno jest pewne: Bobby Kennedy, z Lawfordem albo bez niego, pojechał do domu Monroe, żeby

„stłumić wiszący w powietrzu skandal”, jaki mógł wybuchnąć po konferencji prasowej Marilyn, na której zamierzała opowiedzieć o swoim romansie z oboma braćmi Kennedy i wyjawić liczne polityczne tajemnice, które nieopatrznie jej zdradzili podczas wspólnych lotów Air Force One.[103] Wolfe wspomina o rzeczniku wytwórni Fox, który doniósł, że Robert Kennedy w sobotę po południu niespodziewanie przyleciał do Los Angeles śmigłowcem (chociaż nie wyjaśnia, jaki był cel jego wizyty w studiu). Poza tym cytuje dawnego szefa policji w Los Angeles Daryla Gatesa potwierdzającego obecność Kennedy’ego tamtego dnia w mieście (źródłem Wolfe’a jest autobiografia Gatesa z 1992 roku), byłego burmistrza Los Angeles, Sama Yorty’ego, który także to potwierdził (tutaj Wolfe opiera się na książkach Summersa oraz Browna i Barham), a także Eunice Murray, która, podczas wywiadu dla BBC w 1985 roku „wreszcie” przyznała, że Kennedy był obecny. Oczywiście otwartą kwestią pozostaje, czy po trzydziestu latach wiedza o obecności Kennedy’ego na miejscu wydarzeń wzmacnia, czy raczej podważa wiarygodność Murray.

Między piętnastą a szesnastą w sobotę, według Wolfe’a (cytującego Jefferiesa), Robert Kennedy i Peter Lawford przybyli do domu Monroe i kazali Jefferiesowi i Murray wyjść. Jak twierdzi Jefferies, kiedy wrócili, po mniej więcej godzinie, „Marilyn była w histerii i wyglądała okropnie. Wydarzyło się coś strasznego – traciła rozum ze strachu [...], a jednocześnie była ogromnie rozgniewana”[104]. Wolfe cytuje także fryzjera Monroe, Sidneya Guilaroffa, który, według Summersa, nie chciał podzielić się swoją wiedzą o ostatnich dniach Monroe. Wolfe twierdzi, że Guilaroff przyznał w 1995 roku, iż w tamtą sobotę dowiedział się, że Marilyn spotykała się zarówno z Bobbym, jak i Jackiem, a także przyznał, iż owego popołudnia jej grożono i aktorka „czuła, że jest w strasznym niebezpieczeństwie”[105]. W końcu obaj mężczyźni wyszli, a gdy Greenson wrócił między szesnastą trzydzieści i siedemnastą, zastał Monroe „przygnębioną, rozgniewaną

i wystraszoną”. Zrobił, co mógł, aby ją uspokoić, po czym wyszedł o dziewiętnastej, pozostawiając ją pod opieką Murray i Jefferiesa.[106]

WIECZÓR

Zrekonstruowane wydarzenia tamtego wieczora spinają klamrą dwa potwierdzone fakty: telefon Joego DiMaggia juniora do Marilyn nieco przed dwudziestą oraz powiadomienie policji Los Angeles o czwartej dwadzieścia pięć rano.

Najważniejszą rozbieżnością, którą zauważają wszyscy, poza Guilesem i Leaming, jest fakt, że chociaż pani Murray twierdziła później, iż obudziła się o wpół do czwartej pod wpływem „przeczucia”, że coś jest nie w porządku, według notatki prasowej z 5 sierpnia oraz słów pierwszego policjanta, który pojawił się na miejscu, sierżanta Jacka Clemmonsa (wkrótce stanie się on kontrowersyjną postacią), Murray początkowo utrzymywała, że zbudziła się o północy i zobaczyła światło pod drzwiami sypialni. Kiedy później zwrócono jej uwagę, że wykładzina była zbyt gruba, by przepuszczać światło, zmieniła zdanie i stwierdziła, że widziała kabel telefoniczny.[107] Summers i Spoto są zgodni, że Marilyn bała się zamkniętych drzwi i nie pozwalała zamykać pokoi na klucz.

Peter Lawford od początku zapewniał, że rozmawiał z Monroe wczesnym wieczorem w sobotę (około dwudziestej trzydzieści albo dwudziestej pierwszej), a gdy się z nim pożegnała, zadzwonił do swojego przyjaciela i menedżera Miltona Ebbinsa, który przekonał go, że gdyby pośpieszył do domu gwiazdy, mógłby wplątać się w skandal, więc najlepszym rozwiązaniem będzie powiadomienie prawnika Monroe, Miltona (Mickeya) Rudina. Ten zaś zadzwonił do domu Marilyn i usłyszał, że wszystko jest w porządku. Według Spoto Rudin między wpół do jedenastej wieczorem a północą odebrał telefon od swojego szwagra, Greensona, który powiedział, że jest na miejscu i Marilyn nie żyje. Summers i Spoto zgodnie informują, że rzecznik Monroe, Arthur Jacobs, otrzymał tę wiadomość około wpół do jedenastej

wieczorem, na koncercie, w którym uczestniczył. Kiedy policja spytała, dlaczego powiadomiono ich dopiero po czterech godzinach, według Summersa Greenson odpowiedział, że czekali na zgodę studia Fox. Spoto pomija ten szczegół i po prostu stwierdza, że to Murray następnego dnia zmieniła swoją wersję wydarzeń, ponieważ z pewnością zauważyła tę rozbieżność. Najwyraźniej nie uważa, że policja powinna pierwsza dostrzec takie niejasności, nawet jeśli wszyscy inni są zdania, że właśnie tak się stało.

Działalność policji to kolejna szeroko dyskutowana kwestia. Jak już wspomniano, Summers i Wolfe twierdzą, że zarówno burmistrz Los Angeles, jak i szef policji później „przyznali", że Robert Kennedy przebywał w Los Angeles w dniu śmierci Marilyn Monroe. Wiele teorii spiskowych opiera się także na rzekomo bezstronnym zeznaniu pierwszego na miejscu zdarzenia funkcjonariusza, sierżanta Jacka Clemmonsa. W zgodnej opinii wszystkich biografów Clemmons uznał za „dziwne", że gdy przyjechał, pani Murray akurat robiła pranie (chociaż nikt nie twierdzi, iż podejrzewał ją o manipulowanie przy miejscu zgonu). Brown i Barham relacjonują, z jego punktu widzenia, że ogarnęło go straszliwe „przeczucie" (to musiało być tamtej nocy zaraźliwe), iż stało się coś złego. Clemmons wyjaśnił, że ciało Monroe spoczywało w nienaturalnej pozycji, twarzą w dół, z nogami i rękami wyciągniętymi do tyłu. W wielu książkach pojawia się wzmianka, że cała scena wydała mu się podejrzana, chociaż jego podejrzliwość najwyraźniej wzrasta wraz z rozwojem tych relacji.

Spoto opowiada inną historię. W długim posłowiu „Wielkie oszustwo" bacznie przygląda się teoriom spiskowym i zwraca uwagę na kilka związanych z nimi szczegółów. Opowiada o tym, jak zrodziła się plotka o Kennedym: w przeddzień śmierci Monroe felietonistka rubryki plotkarskiej Dorothy Kilgallen napisała prowokacyjny tekst, w którym sugerowała, że Monroe „oczarował przystojny dżentelmen, którego nazwisko bardziej liczy się w świecie niż Joego DiMaggia" (to równie dobrze mógł być John F. Kennedy, a nie Robert; felietonista Art

Buchwald insynuował, że mają romans, w słynnym satyrycznym tekście z listopada 1960 roku zatytułowanym *Let's Be Firm on the Monroe Doctrine*). Prowokację Kilgallen podchwycił Walter Winchell, przyjaciel DiMaggia, nieprzychylnie nastawiony do Marilyn. Winchell słynął z tropienia komunistów i, jak twierdzi Spoto, podążał tropem wyznaczonym przez prawicowego zwolennika teorii spiskowych Franka A. Capella. Wolfe, a później także Matthew Smith w dużej mierze opierają się na teoriach Capella, przy czym Wolfe najwyraźniej nie uważa, by skrajnie prawicowe poglądy podważały jego wiarygodność (a zresztą dlaczego miałoby tak być?). Smith posuwa się jeszcze dalej, broniąc „solidnej i wybitnej" pracy Capella przed oskarżeniami, że jego perspektywę wykrzywia „podstawowy motyw, który kierował nim przy pisaniu książki", a mianowicie – że „jako radykalny prawicowiec pragnął zdyskredytować Roberta Kennedy'ego"[108].

Większe wątpliwości wzbudza fakt, że w broszurze *The Strange Death of Marilyn Monroe*, którą Capell sam wydał w 1964 roku, wymienia on Winchella jako główne źródło. Spoto zauważa, że skoro Winchell cytował Capella, ostatecznie Capell po prostu cytuje siebie. Brown i Barham argumentują, że chociaż Capell nie sprawia wrażenia wiarygodnego, jego broszura „robi ogromne wrażenie ze względu na ilość poufnych informacji, które zdołał zdobyć"[109]. Jej kolejne strony wypełnia zawartość „tajnych dokumentów", od raportów policyjnych, przez rejestry hotelowe po dokumentację medyczną.

Według Spoto Capell był „kumplem" sierżanta Jacka Clemmonsa, związanego z prawicowym Ośrodkiem Badawczym Policji i Pożarnictwa, który starał się zwalczać „działalność wywrotową, stanowiącą zagrożenie dla naszego amerykańskiego stylu życia"[110]. Podobne grupy przez wiele lat posyłały listy do J. Edgara Hoovera; demaskowały w nich Marilyn Monroe i Roberta Kennedy'ego, razem lub osobno, jako wrogów ojczyzny, co potwierdza nawet ocenzurowana dokumentacja dotycząca Marilyn udostępniona w internecie przez FBI. Spoto tłumaczy, że Capell, Clemmons i jeden z ich współpracowników

w lutym 1965 roku zostali oskarżeni przez wielką ławę przysięgłych stanu Kalifornia o zawiązanie spisku w celu zniesławienia amerykańskiego senatora. Planowali oni sfałszować pisemne oświadczenie pod przysięgą dotyczące rzekomego aresztowania senatora za to, że „odbywał stosunki homoseksualne na tylnym siedzeniu samochodu”[111]. Spoto utrzymuje, że w efekcie tego incydentu Clemmons został wydalony z policji. Czytelnicy muszą sami ocenić, czy to nadal pozwala uważać go za wiarygodnego świadka. Summers, Brown i Barham oraz Wolfe nie wspominają o tym ani słowem, gdy przytaczają relację „pierwszego funkcjonariusza na miejscu zdarzenia”.

Summers poświęca ponad pięćdziesiąt stron na szczegółowe omówienie kontrowersji i niejasności dotyczących ostatnich godzin życia Monroe, odnosząc się na zmianę do stale ewoluującej opowieści pani Murray i sprzecznej z nią wersji Petera Lawforda. Powołuje się na oszałamiającą liczbę „ekspertów”, takich jak lekarze, policjanci, urzędnicy, detektywi, kierowcy karetek czy byli agenci federalni, a także niezliczonych znajomych, którzy utrzymują, że wiedzą, jak wyglądały ostatnie dni Marilyn. Liczebność materiałów przytłacza, ale żaden z nich nie stanowi niezbitego dowodu. Summers również odnosi się do zarzutów, że rejestry telefoniczne Monroe z tamtego dnia „zniknęły”, i dochodzi do wniosku, że usunęło je FBI, głównie na podstawie „istotnego zeznania” anonimowego byłego agenta, który twierdzi, że polecenie musiało pochodzić „albo od prokuratora generalnego, albo od prezydenta. Sądziłem tak, opierając się na znajomości struktury FBI i procedury postępowania w tamtym czasie”[112]. Innymi słowy, tenże anonimowy agent wie, co się wydarzyło, ponieważ wie to, co wie. Przekonawszy nas do tej tautologii, a także zacytowawszy kierowcę karetki, który przekonuje, że Monroe jeszcze żyła, gdy została zabrana do szpitala wczesnym rankiem 5 sierpnia, Summers oznajmia: „Uwzględniając wszystkie dowody, możemy opracować scenariusz ostatnich dni i godzin Monroe”. Oto on:

Marilyn od miesięcy staczała się po narkotycznej równi pochyłej; rozpadała się, pogrążona w histerii i psychozie. Przez pewien czas była związana z oboma braćmi Kennedy; Jack traktował ją z typową dla siebie beztroską, ale poważniejszy Bobby zaczął się w niej zakochiwać, dopóki nie uświadomił sobie, że „jej miejsce jest w szpitalu psychiatrycznym”, jak powiedział doktor Greenson. Marilyn uroiła sobie, że wyjdzie za mąż za któregoś z braci, wszystko jedno którego. Kiedy Bobby postanowił ją zostawić, zagroziła, że ujawni ich romans. Lawford miał za zadanie zagwarantować jej milczenie; zaprosił ją do Cal-Neva, gdzie spędziła swój ostatni weekend, odurzona alkoholem i lekami. Ostatniego dnia życia zdołała nakłonić Bobby’ego, aby potajemnie przyleciał do Los Angeles, gdzie próbował ją uspokoić, ale w końcu wyjechał. Zrozpaczona Marilyn zadzwoniła do doktora Greensona, który także usiłował ją uspokoić i również wyjechał. Porzucona i zdesperowana, Monroe zadzwoniła do kilku osób, szukając pomocy, ale wygląda na to, że nie miała zamiaru się zabić. O dwudziestej drugiej zatelefonowała do domu Lawforda. Ktoś, albo Bobby, albo Lawford, przyjechał do niej i znalazł ją nieprzytomną, ale wciąż żywą. Wezwano karetkę, lecz Marilyn zmarła w drodze do szpitala. Jako że wszelki związek z jej śmiercią mógł zrujnować karierę prokuratora generalnego, ciało odwieziono do domu, aby zatuszować skandal. Lawford zniszczył pogrążającą ich dokumentację, a następnie otrzymał polecenie wynajęcia prywatnego detektywa (Freda Otasha), by zatrzeć pozostałe ślady. John Edgar Hoover został poproszony o usunięcie rejestru telefonicznego Monroe, z którego można by się dowiedzieć, że dzwoniła do Kennedych.[113]

A zatem Summers wierzy, że Marilyn przypadkowo przedawkowała leki. Cała długa opowieść o morderstwie staje się paralipsą, jak u Mailera, w której autor długo bawi się teorią spiskową, by w końcu (niechętnie?) przyznać, że Monroe jednak sama odebrała sobie życie. Cała historia z braćmi Kennedy okazuje się dodatkiem i spekulacją.

Brown i Barham również przedstawiają skrót wydarzeń, podobnie jak Summers przyznając, że to tylko hipoteza (w odróżnieniu od Wolfe'a, który utrzymuje, że jego opowieść jest oparta na faktach). Zdając sobie sprawę, że Marilyn zamierza opowiedzieć publicznie o ich romansie, i bojąc się jej „mściwego ducha" oraz „nowej wściekłej determinacji", Bobby Kennedy „zapewne" obiecał, że przyjedzie do Los Angeles w sobotę. „Wierzymy także – dodają autorzy – że Monroe zagroziła zorganizowaniem konferencji prasowej na temat związków z oboma braćmi, na której mogła ujawnić fragmenty swoich notatników, w których zapisywała wszystko, co jej kochankowie politycy mówili w ciągu minionego roku". Kennedy zorganizował naradę w posiadłości Lawforda; „zapewne ponownie zadzwonił do Monroe, która wpadła w histerię i kazała mu się wynosić z jej życia"[114]. Około wpół do siódmej wieczorem Kennedy przyjechał do jej domu z lekarzem, który podał Marilyn leki uspokajające; gdy wrócił o siódmej, rozmawiała z kimś przez telefon, kipiąc gniewem.[115] Jak na dobrego syna przystało, Kennedy zadzwonił nie tylko do prezydenta, lecz także do swojej matki, prosząc ją o radę. „Między wpół do siódmej a siódmą ktoś wszedł do domu Monroe i podał jej silny zastrzyk z nembutalu w odbytnicę albo w pachę. Ślad po igle w tych miejscach nie zostałby odkryty podczas sekcji zwłok, podczas której nie zauważono także śladów po zastrzykach, które otrzymała w poprzednich dwóch dniach"[116]. To ostatnie stwierdzenie oczywiście nie bierze pod uwagę wytłumaczenia Noguchiego, że autopsja pozwala wykryć tylko bardzo świeże ślady po nakłuciach (chociaż w takim przypadku trzeba uznawać autorytet koronera).

Według Browna i Barham w zatuszowaniu morderstwa pomogła wytwórnia 20th Century Fox oraz rzecznicy prasowi Monroe. Wpisywało się to w kontekst podejmowanych przez Hollywood wysiłków mających na celu ochronę reputacji swoich gwiazd; innymi przykładami tej działalności były zgony Williama Desmonda Taylora i Thelmy Todd w latach dwudziestych i trzydziestych.

> Wczesnym rankiem 5 sierpnia 1962 roku dwaj umundurowani ochroniarze ze studia Twentieth Century Fox ustawili się przy frontowym i tylnym wejściu do domu Monroe. Godzinę później kolejny ochroniarz zajął pozycję przy potężnej bramie wjazdowej do posiadłości.
>
> Mieli obojętne oblicza, ale ich palce spoczywały na służbowych rewolwerach, przypominając wszystkim, że za grubymi ścianami z palonej cegły załatwia się ważne hollywoodzkie sprawy.
>
> Prasa była trzymana na dystans, podczas gdy Frank Neill, Arthur Jacobs, Eunice Murray i, przez pewien czas, Peter Lawford szperali w nieuporządkowanych rzeczach, które pozostawiła po sobie najbardziej zagadkowa z filmowych gwiazd.
>
> Rzecznicy, ochroniarze i najbliżsi współpracownicy Monroe, w szczególności Murray i menedżerka Inez Melson, spuścili w toalecie tysiące leków na receptę, zabrali kontrakty i zapiski gwiazdy oraz wywieźli całe naręcza osobistych przedmiotów.[117]

Brown i Barham nie wyjaśniają, dlaczego nikt tego nie zauważył. Polegają przede wszystkim na zeznaniu Clemmonsa i twierdzą, że głównym argumentem z zakresu medycyny sądowej, który każe powątpiewać w samobójstwo Marilyn, jest fakt odkrycia w jej organizmie stężenia barbituranów, które odpowiada mniej więcej siedemdziesięciu pigułkom. Nikt nie mógłby połknąć takiej dawki bez wcześniejszej utraty przytomności. Chociaż Marilyn miała w zwyczaju rozpuszczać tabletki w szampanie, aby działały szybciej (donoszą o tym wszystkie biografie), w pokoju nie znaleziono kieliszka (nikt nie wspomina, że mógł zostać usunięty podczas sprzątania domu przed przyjazdem policji). Brown i Barham sądzą także, że Monroe nie miała powodu, by się zabić, ponieważ czuła się podekscytowana powrotem do aktorstwa. Wydaje się, że jedynym wytłumaczeniem pozostaje zabójstwo na zlecenie Roberta Kennedy’ego. Tak samo jak Summers, Brown i Barham utrzymują, że Greenson był jedynie naiwniakiem wplątanym w machinacje innych ludzi, a tak późne powiadomienie policji wynikało z oczekiwania na przybycie przedstawicieli studia Fox.

Podobnie jak Summers, Spoto przytacza wyniki sekcji, a następnie proponuje swoją wersję wydarzeń ostatniej nocy życia Monroe. Twierdzi, że brak osadu z pigułek w żołądku oraz stężenie nembutalu we krwi w porównaniu z jego stężeniem w wątrobie wskazują na to, że Marilyn połykała leki stopniowo w ciągu dnia, co trudno uznać za samobójstwo z premedytacją. Wyklucza zastrzyk z uwagi na wspomniane stężenie substancji oraz brak śladów nakłuć, co prowadzi go do wniosku, że jedyną metodą podania śmiercionośnej dawki lekarstwa mogła być lewatywa.[118] Powtarza informację o tym, że Monroe regularnie miała robione lewatywy „w celach dietetycznych", a następnie dochodzi do wniosku, jeszcze bardziej stanowczo niż Summers, że dzięki tym dowodom wreszcie można ustalić dokładne okoliczności smutnej i niepotrzebnej śmierci Marilyn Monroe.[119] Oto wersja Spoto:

Monroe już dawno nie była tak szczęśliwa, z entuzjazmem podchodziła do dalszej kariery i nie mogła się doczekać zbliżającego się ślubu z Joem DiMaggiem. Jej sobotni zły nastrój był częściowo spowodowany bezsennością, a częściowo – frustracją tym, co uznawała za nową zdradę Greensona[14*] i jego próbami usunięcia DiMaggia z jej życia. Aby nad nią zapanować, Greenson postanowił przepisać jej uspokajającą lewatywę z wodzianu chloralu, nie biorąc pod uwagę, że już wcześniej zażyła nembutal.[15*] Tylko Eunice Murray mogła zrobić zabójczą lewatywę, chyba że Greenson wcale nie opuścił domu. Tak czy inaczej, znajdował się tam w niedzielę przed świtem, gdy uświadomił sobie, że Marilyn zapadła w śpiączkę, i bez powodzenia próbował ją ocucić. Śmierć Marilyn była zatem strasznym wypadkiem spowodowanym nieostrożnością, a podjęte następnie próby jej „zatuszowania" oraz wynikające z nich niekonsekwencje to tylko rozpaczliwe starania dwojga zwykłych obywateli, by zatrzeć ślady nieumyślnie popełnionej zbrodni oraz stworzyć przekonującą wersję wydarzeń. Zanim przybyła policja, Murray i Greenson przygotowali dom w taki sposób, by wszystko potwierdzało ich opowieść

o niespodziewanej pobudce Murray i znalezieniu martwej Monroe, między innymi wybili okno w sypialni i usunęli ślady lewatywy, piorąc pościel, która musiała ulec poplamieniu po śmierci.[120]

Wolfe wierzy, że doktorzy Greenson i Engelberg, a być może także mąż pani Murray byli agentami Międzynarodówki Komunistycznej. Polega przede wszystkim na świeżo rozbudowanej relacji Normana Jefferiesa, który nagle zapragnął opowiedzieć więcej o tamtych wydarzeniach, a także na twierdzeniach Lionela Grandisona, który pracował w biurze koronera w 1962 roku. Wolfe lekceważy niewygodny fakt, że zarzuty Grandisona (które przytacza jako fakty) zostały uznane za „niewiarygodne" podczas powtórnego dochodzenia w sprawie śmierci Monroe, które w 1982 roku prowadziła prokuratura generalna w Los Angeles.[121] Wolfe opiera się także na relacjach innych kontrowersyjnych świadków, mianowicie Jeanne Carmen, Jacka Clemmonsa i Roberta Slatzera.

Bardziej niż ktokolwiek Wolfe podkreśla znaczenie, dla swojej interpretacji, ustaleń lekarzy sądowych. Twierdzi, że ofiary przedawkowania barbituranów wymiotują, a zatem brak wymiocin dowodzi, że Marilyn nie przedawkowała, chociaż eksperci pytani przez Summersa wyjaśnili, że nie zawsze tak się dzieje.[122] Wolfe dochodzi do wniosku, że ze względu na wysokie stężenie barbituranów we krwi i brak osadu w żołądku taka dawka mogła być podana tylko dożylnie. Przyznaje, że Noguchi nie znalazł śladów nakłuć, ale utrzymuje, że świeże ślady po igle trudno zauważyć, zaprzeczając zapewnieniu koronera, że tylko takie ślady są widoczne. Wolfe zauważa także, że „sińce wskazują na zastosowanie przemocy, a fakt, że tak duże ślady nie wzbudziły u nikogo wątpliwości, a mniejsze wręcz pozostały niezauważone, musi niepokoić"[123]. Noguchi jednak przyznaje, że rzeczywiście rozważał możliwość, iż sińce powstały na skutek przemocy (co w sumie jest jedyną realną przyczyną powstania sińców), lecz nie były powiązane ze śmiercią gwiazdy. Wolfe stwierdza z dużą pewnością,

że w organizmie Marilyn powinien być obecny żółty barwnik, ale Noguchi temu zaprzecza, o czym Wolfe nie wspomina. Oznajmia natomiast: „teraz już wiemy, że Marilyn Monroe zmarła około dwudziestej drugiej trzydzieści w sobotę”, ale to także tylko założenie, a nie fakt.[124] Rozumowanie Wolfe’a częściowo opiera się na wcześniejszych próbach samobójczych Marilyn, wliczając tę z 1950 roku, o której opowiadała Natasha Lytess, Spoto jednak wyraźnie zaznacza, że takie wydarzenie nie miało miejsca. Co zaś najważniejsze, większość twierdzeń Wolfe’a dotyczących autopsji opiera się na słowach Grandisona.

Oto dokonana przez Wolfe’a rekonstrukcja ostatnich godzin życia Monroe: wkrótce po zmroku jeden z sąsiadów Monroe, który akurat grał w brydża, zauważył Roberta Kennedy’ego w towarzystwie dwóch mężczyzn zbliżających się podjazdem do domu Marilyn. Na ich polecenie Norman Jefferies i Eunice Murray opuścili dom i nerwowo czekali przez godzinę u któregoś z sąsiadów (Wolfe zdołał ustalić, że na pewno nie był to dom jednej z par, która wróciła dopiero po dwudziestej trzeciej, ale być może Jefferies „mówił o pobliskim domu Hanny Fenichel przy Fifth Helena Drive”? A może nie. Tak czy inaczej, Wolfe nie potwierdza tych spekulacji). O dwudziestej drugiej trzydzieści Jefferies zobaczył przez okno, jak Kennedy i dwaj mężczyźni odchodzą, po czym wraz z Murray pośpiesznie wrócili do posiadłości Marilyn, gdzie znaleźli ją w pokoju gościnnym, „leżącą nago na łóżku”, nieprzytomną, ale żywą. Natychmiast wezwali karetkę, a następnie Greensona, który wkrótce przyjechał i rozpaczliwie próbował obudzić Monroe zastrzykiem z adrenaliny w serce, ale mu się nie udało, ponieważ trafił w żebro, a Marilyn umarła. „Wtedy rozpętało się piekło – donosi Jefferies. – Pojawiły się radiowozy, straż pożarna, kolejne karetki i tak dalej. Policyjny śmigłowiec wylądował na polu golfowym i wkrótce wszędzie zaroiło się od ludzi”.

Tuż przed północą na autostradzie zatrzymano przekraczającego prędkość ciemnego mercedesa: Peter Lawford wiózł Roberta

Kennedy’ego oraz mężczyznę, którego policjant później zidentyfikował jako Ralpha Greensona. Twierdzili, że mają ważne sprawy służbowe, więc funkcjonariusz Franklin ich puścił.[125] Chociaż w tym fragmencie pojawiają się cytaty z wypowiedzi sąsiadów Monroe oraz funkcjonariusza Franklina, Wolfe nie podaje ich źródeł. Relacja jest zapisana kursywą, co zapewne ma oznaczać jakiś rodzaj rekonstrukcji wydarzeń albo fabularyzacji, ale czytelnik musi sam ocenić, w jakim stopniu fikcyjna jest ta opowieść. Wszystko staje się jeszcze bardziej niejasne, gdy weźmiemy pod uwagę, że Wolfe opowiedział tę samą historię na czwartej stronie swojej książki, zapisując ją tam normalną czcionką, jakby podawał „fakty”, jednak również nie opatrując jej żadnymi odwołaniami do źródeł.

W 2000 roku Joyce Carol Oates pisze opowieść, w której Marilyn Monroe zostaje zamordowana przez „Snajpera”, który tropi ją na zlecenie „Agencji” oraz informatora znanego jako „R.F.”. Chociaż według Oates Marilyn pogrąża się w rozpaczy po poronieniu „Dziecka” i rozpadzie małżeństwa z „Dramatopisarzem”, i najwyraźniej jest, jak u Summersa, kobietą „staczającą się po narkotycznej równi pochyłej”, Oates opowiada historię, w której Marilyn jednocześnie popełnia samobójstwo i pada ofiarą zabójstwa. Snajper u Oates jest samozwańczym „patriotą”, wrogiem komunistycznego spisku, który zamierza zabić Monroe ze względu na jej lewicowe sympatie (wliczając rzekomy romans z prezydentem Indonezji Sukarno w kwietniu 1956, w który morderca wierzy). Ta fabuła jest paradoksalna z kilku względów: po pierwsze „Snajper” nie strzela do Monroe, tylko zabija ją śmiercionośnym zastrzykiem. Jego przydomek ma sugerować związki ze spiskowymi teoriami dotyczącymi Kennedy’ego. Chociaż stale śledzi Marilyn, ta, dopiero po pójściu do łóżka z Jackiem Kennedym, który ją krzywdzi, zdradza, że czuje się obserwowana. Ostatnim paradoksalnym elementem jest to, że w opowieści Oates „lewicująca” rodzina Kennedych i skrajnie prawicowi antykomuniści grają tę samą rolę. Pierwotnym autorem fabuły był Capell, którego prawicowy

„patriotyzm” skłonił do wskazania Kennedych jako zabójców Monroe. W wersji Oates zabójca sam jest prawicowym „patriotą”. Marilyn może paść ofiarą dowolnego systemu politycznego, ponieważ cała historia tylko pobieżnie dotyka tematu polityki. Politycy i spiskowcy u kresu życia Marilyn pełnią tę samą symboliczną funkcję, co wytwórnie filmowe na początku. Mężczyźni będą obserwowali Monroe, będą ją pieprzyli, aż w końcu z nią skończą za pomocą jakiegoś śmiercionośnego zastrzyku.

SPRAWA NR 81128

Kiedy Monroe zmarła, jej ciało przez kilka godzin leżało porzucone w kostnicy. Niewielu biografów rezygnuje ze skomentowania tej sytuacji; poniżenie, z jakim spotkały się zwłoki Marilyn, również staje się częścią historii. Każdy z autorów wykorzystuje ten sam retoryczny schemat:

> O dziewiątej karetka dostarczyła ciało Marilyn do koronera. Po sekcji zwłok, która odbyła się o dziesiątej trzydzieści, ciało pozostało w chłodni, opisane jako „sprawa nr 81128”. Martwa Marilyn nikogo nie interesowała, jej życie zakończyło się tak samo, jak się rozpoczęło.[126]

> Ciało, którego pożądały miliony, teraz nie należało do nikogo: w poniedziałek rano, 6 sierpnia, zwłoki Marilyn Monroe wciąż leżały w kostnicy Los Angeles.[127]

> Marilyn stała się numerem statystycznym – sprawą koronera nr 81128.[128]

U Wolfe’a słowa „Marilyn Monroe stała się sprawą koronera nr 81128”[129] pojawiają się w rozdziale, który także nosi tytuł „Sprawa nr 81128”; dramaturgiczne wykorzystanie statystyk odbije się echem sto stron później, gdy autor przypomni losy porzuconego dziecka w sierocińcu: „została zarejestrowana jako trzy tysiące czterysta sześćdziesiąte szóste dziecko przyjęte do sierocińca w Los Angeles.

Dziesięć lat później numer 3463 przemienił się w Marilyn Monroe”[130]. Ona z kolei przemieniła się w sprawę koronera nr 81128. Summers deklaruje, że „akt zgonu wydany w 1962 roku stwierdza jedynie odejście hollywoodzkiej legendy, Marilyn Monroe. A przecież to Norma Jeane umarła”. W ten sposób przywraca tę śmierć do świata zwyczajnej, biednej, porzuconej Normy Jeane.[131] Jeśli nikt nie chce Marilyn, ona przestaje istnieć.

Urzędnik koronera, który zabrał ciało z domu, powiedział: „Nie wyglądała ładnie, nie jak Marilyn Monroe. Przypominała biedną dziewczynkę o umęczonym ciele, która umarła bez makijażu, z rozczochranymi włosami. W ten czy inny sposób wszyscy tak kończymy”[132]. Kiedy Noguchi opisywał przebieg sekcji zwłok, wyjaśnił, że niezwykle zaszokował go fakt, iż na swoim stole zobaczył „prawdziwą Marilyn Monroe”[133]. Śmierć staje się testem i zarazem dowodem prawdziwości – ponieważ tylko prawdziwi ludzie umierają.

Prawdziwa Marilyn Monroe pojawiła się w *Bogini* Summersa jako zdjęcie zwłok wykonane po autopsji. Fotografia ta szokuje z wielu powodów, chociażby dlatego, że większość z nas nie przywykła do oglądania zmarłych. Uznajemy za makabryczne albo niestosowne patrzenie na zwłoki w sytuacji, gdy nie są chronione przez właściwy interpretacyjny rytuał. A może po prostu się boimy. Z pewnością publikowanie obrazów śmierci w taki sposób i zarabianie na wywoływanym nią szoku wydaje się przekroczeniem granic. Być może z przyzwoitości, a może ze strachu mamy ochotę odwrócić wzrok; ciało na zdjęciu jednocześnie staje się Marilyn i anty-Marilyn.[16*] Jest to wizerunek niewątpliwie szokujący, ze względu na jego kontrast ze wciąż rozpowszechnianymi olśniewającymi wizerunkami „żyjącej” Marilyn.

Przedruk tego zdjęcia w *Bogini* wywołał wiele komentarzy, niemal wyłącznie krytycznych. McCannowi przeszkadza nie tylko samo naruszenie granic, ale cynizm, z jakim to uczyniono:

> Summers, „wytrawny dziennikarz śledczy”, nie może się powstrzymać przed próbami „odnalezienia Marilyn”, tak dalece, że wkracza do kostnicy. Bardzo źle się stało, że uznał za konieczne dołączenie do swojej narracji zdjęcia zwłok Monroe. Przeraża nas nie tyle jej wygląd, ile poczucie, że zarówno my, jak i autor staliśmy się intruzami. To niepotrzebny gest pisarza, cyniczny znak, który w bardzo złym świetle stawia jego profesję.[134]

To jednak właśnie wygląd Marilyn nas przeraża. Reakcja McCanna jest czysto ludzka (a nie akademicka), ale wydaje się nieszczera. Twierdząc, że to nie wygląd Monroe nas przeraża, McCann zaprzecza jej wizerunkowi, tak samo jak publiczność, która zawsze uznawała piękno gwiazdy za sztuczne. Nigdy nie wyglądała w taki sposób, dopóki rzeczywistość i image nie zderzyły się w brutalny sposób, a teraz żadne kobiece sztuczki już jej nie ocalą.

Interpretując tę przerażającą fotografię, Baty zdecydowanie nie zgadza się z McCannem, argumentując:

> Marilyn, królowa roznegliżowanych plakatów, została zredukowana do „zdjęcia z policyjnej kartoteki”. Niegdyś piękna twarz jest teraz „obwisła i obrzmiała”; oklapnięte włosy, przerwane mięśnie twarzy, usunięty mózg... Summers ją rozczłonkowuje i w ten sposób przedstawia Marilyn Monroe jako „wiedźmę”, zastępująca piękną żyjącą kobietę, po której pozostaje tylko pośmiertna fotografia z demokratycznie przydzielonym numerem i opisem.[135]

Baty przede wszystkim zwraca naszą uwagę na wygląd Monroe, ale najwyraźniej nie bierze pod uwagę, że to zdjęcie zwłok, chociaż pojawiło się w popularnej biografii, nigdy nie jest przedrukowywane, nawet w tekstach, które je omawiają. Nie wkroczyło do głównego nurtu kultury; dopóki nie pojawiło się w internecie, nie było dostępne nigdzie poza książką Summersa. Nawet teraz, gdy dotarło do szerszego grona odbiorców, z pewnością nie „zastąpiło” zdjęć pięknej żyjącej kobiety. Fotografia zwłok, jako memento mori i ostrzegawcza trupia czaszka, jest omawiana, ale rzadko pokazywana. O ile się orientuję, nie licząc tekstu Summersa, istnieje w biografiach tylko jako odwołanie. To nie jest

Marilyn-wiedźma, ale prawdziwa Marilyn, odarta ze sztuczności, blasku i ułudy, spod których wyłoniła się zwyczajna, umęczona, umierająca osoba, którą od początku chcieliśmy zobaczyć (albo wręcz przeciwnie). Oto ostateczna nagroda, blizna, nieprzyzwoita tajemnica kryjąca się za przepychem. Tak wygląda śmierć, która wcale nie jest ładna.

Prawdziwa Marilyn Monroe jest trupem: samym ciałem całkowicie pozbawionym mocy. Jej nagie ciało nie jest już postrzegane jako seksualny obiekt, a nam pozostaje przyglądanie się zwłokom rozłożonym na czynniki pierwsze. Oba te ciała symbolizują rzeczywistość i prawdę. W książce *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* Elizabeth Bronfen argumentuje, że skoro śmierć z założenia pozostaje poza naszym doświadczeniem, w literaturze może być tylko metaforą. Co więcej, jeśli śmierć jest metaforą, to paradoksalną, ponieważ odzwierciedla absolutną pewność, a zarazem ostateczną niepewność: miarę rzeczywistości, która sama nie może zostać zmierzona. W ten sposób funkcjonuje także jako metafora kobiecego ciała, które również jest zakodowane w naszej świadomości jako „miejsce zamieszkania przed urodzeniem, źródło fantazji o pożądaniu i inności oraz spodziewane miejsce ostatniego spoczynku”[136]. Śmierć i Marilyn stanowią swoje lustrzane odbicia: Monroe także była metaforą pewności i niepewności, rzeczywistości i tego, co niepoznane. Nacisk, jaki w tych opowieściach kładzie się na symboliczne znaczenie jej miejsca zamieszkania, jak widzieliśmy w rozdziale piątym, zawsze kojarzy jej dom z łonem. Historia Marilyn Monroe dosłownie ilustruje mityczną podróż od łona do grobu.

Tak naprawdę martwe ciało Marilyn Monroe metaforycznie przekształca łono w grób, jak tradycyjnie przedstawia się starą pannę. Kobieta, która miała być rogiem obfitości, okazała się jałowa; jej zbawcza kobiecość nie przyniosła ocalenia, tylko doprowadziła do śmierci. Apokryfy tłumaczą śmierć Monroe za pomocą rozmaitych wariacji na temat motywu staropanieństwa, samotnej kobiety, która nie

ma po co żyć. Jest niczym: jałowa, samotna kobieta powinna się zabić, podkreślając swoją nicość w jedyny sposób, jaki jej pozostał, za pomocą próżnego, niedorozwiniętego ciała. Jest martwym przeciwieństwem dziewicy, utożsamianym z porażką w życiu rodzinnym, brakiem płodności, pustką i śmiercią. Życie niezamężnej i bezdzietnej kobiety odnoszącej sukcesy zawodowe i tak zostanie uznane za porażkę. Perspektywa zostania starą panną w końcu zabije najbardziej pożądaną piękność na świecie. Umrze, kiedy mężczyźni zejdą ze sceny. Umrze, ponieważ nie ma się z kim spotkać w sobotni wieczór, a to los gorszy od śmierci.

Niemal w każdej biografii (Spoto jest jedynym wyjątkiem) Marilyn umiera z miłości. Zmarła, ponieważ została odrzucona. Z takiej wersji wynika kilka istotnych konsekwencji, między innymi to, że Marilyn wciąż jest definiowana w odniesieniu do mężczyzn, seksu i męskich pragnień. Marilyn nie ma innego sensu życia poza mężczyznami, którzy jej pragną, a jeśli jej nie pożądają, więdnie i umiera. Fakt, że dwa tak radykalnie odmienne wyjaśnienia jej śmierci – zabójstwo i samobójstwo – łączy motyw odrzucenia przez Roberta Kennedy’ego, pokazuje, jak potężna jest ta narracja. Z jakiego powodu kobieta miałaby umrzeć, jeśli nie z miłości? Jaki może być inny powód jej cierpienia? Co więcej, Bobby w tym scenariuszu symbolizuje idealnego męża i ojca, co zwiększa jego znaczenie – czyż nie jest szczęśliwym zakończeniem, idealnym małżonkiem, bez którego jej życie, wszystkie jej życia, są niepełne? Bobby przedstawiany jest jako potencjalny książę z bajki, co nie mogło dotyczyć Jacka Kennedy’ego, odkąd wyszła na jaw jego seksualna bezduszność. Romans z Jackiem tylko wzmacnia staropanieństwo Marilyn, co sugeruje Oates w opisie ich pierwszego seksu: „[...] po prostu go dosiadłam, dopasowałam się do niego moją lekko obolałą dziurką, moją pustą macicą, którą mógł wypełnić”[137].

Oates wprowadza tę opowieść, aby zasugerować niezwykłą łatwowierność Marilyn, próbując przedstawiać Jacka Kennedy’ego jako jej „księcia”, mimo że ten ją wykorzystuje. U Oates Marilyn ma romans

z prezydentem, ale nie z Robertem Kennedym. Pozostaje ofiarą, przekonaną, że kocha mężczyznę, który wyraźnie się nią bawi. W rozdziale „Zakochana żebraczka” Oates opisuje, jak Marilyn bez końca czeka na telefon od swojego „księcia”, który sprawia, że „czujesz się szczęśliwa, radosna, chce ci się uśmiechać, śpiewać i tańczyć, cały dzień”. Marilyn w wersji Oates (oraz Summersa) jest nie tylko ofiarą intryg braci Kennedy, ale także osobą głupiutką. To stereotyp, który wkrada się do jej życia: jest niewinna, sentymentalna, słodka, a zatem może mieć romans z prezydentem tylko pod warunkiem, że go kocha. Pomysł, że Marilyn Monroe, która wychowała się w sierocińcu w czasach kryzysu i sama wywalczyła sobie pozycję najbardziej pożądanej kobiety w Hollywood, miałaby czuć podekscytowanie na myśl o tym, że sypia z prezydentem Stanów Zjednoczonych, najpotężniejszym mężczyzną na świecie – że mogłaby świadomie go „wykorzystywać”, tak jak on ją wykorzystywał – nie mieści się w granicach mitu.[17*] Summers wierzy, że Monroe była wystarczająco pozbawiona skrupułów w kwestiach seksu, by się prostytuować, ale nie na tyle, by sypiać z prezydentem, jeśli go nie kochała. Sugestia, że była „światową kobietą”, to tylko ironia, ale przecież to prawda. Dlaczego nie uwierzyć, że zaangażowała się w ten romans całkiem świadomie – miała trzydzieści sześć lat i była trzykrotnie rozwiedziona – wiedziała, w co się angażuje, i postanowiła go przerwać?

TEORIE SPISKOWE

Chociaż istnieje wiele wariantów teorii spiskowych, można je sprowadzić do kilku standardowych elementów. W obliczu wewnętrznie sprzecznych i wątpliwych relacji dotyczących ostatnich godzin życia Monroe teorie spiskowe szukają „przekonujących” wyjaśnień tych rozbieżności, zgrabnego wytłumaczenia niezgodności poszczególnych wersji wydarzeń. Obietnica wskazania przyczyn przedwczesnej śmierci gwiazdy to oczywiście domena fabularnych opowieści; rzeczywistość nie daje takich gwarancji. Jeśli jednak wierzymy, że Monroe była

związana z jednym albo oboma braćmi Kennedy – albo jeszcze lepiej, zakochana w nich – pojawia się mnóstwo gotowych teorii i fabuł. Jako że bracia byli zaangażowani w wiele politycznych intryg i konfliktów, nie brakowało im wrogów: wśród nich można wymienić między innymi gangsterów, którym Robert Kennedy publicznie wypowiedział wojnę (nie tylko członkowie mafii, tacy jak Sam Giancana, lecz także chociażby Jimmy Hoffa, przewodniczący związku Teamsters), prawicowi nacjonaliści, rozdrażnieni liberalną polityką Kennedych, a także wrogowie narodu, który bracia teraz reprezentowali, wliczając Fidela Castro czy Nikitę Chruszczowa.

Rzekomy romans Kennedych z Marilyn jest zatem przedstawiany jako polityczne brzemię, albo dlatego, że sama gwiazda grozi im zdemaskowaniem, albo ze względu na takie zagrożenie ze strony kogoś innego. W tych wersjach opowieści Marilyn zostaje zabita przez wroga Kennedych, który chce ich obciążyć, lub przez samych braci bądź ich współpracowników, by ochronić ich tajemnice.

Relacje, według których Robert i Jack Kennedy byli zamieszani w śmierć Monroe, wspominają o rzekomych podsłuchach w jej domu, co ma stanowić podstawę dla tej wersji wydarzeń. Przywołuje się niby-naukowe „dowody”, zupełnie jakby czytelnicy mogli sami zobaczyć lub usłyszeć, jak było naprawdę, podczas gdy domniemane pluskwy stają się tylko kolejnym elementem tekstu, którego nie można zweryfikować. Według najczęściej powtarzanej wersji mafia i Jimmy Hoffa wspólnie usiłowali zdobyć materiały, które pozwoliłyby im obciążyć lub szantażować Kennedych. W domu Monroe „w strategicznych punktach” miały znajdować się podsłuchy, czym zajął się Bernard Spindel, osobisty specjalista Hoffy od podsłuchów. Spindel utrzymywał, że ma nagrania zarówno z Jackiem, jak i Bobbym Kennedymi, chociaż ostatecznie taśmy zaginęły. W 1966 roku policja urządziła nalot na dom Spindla w Nowym Jorku. Wdowa po nim bez powodzenia próbowała odzyskać na drodze sądowej rzeczone taśmy i inne poufne dokumenty. Żadne

z tych materiałów nie ujrzały światła dziennego, ale wiele opowieści opiera się na świadectwach osób, które podobno je słyszały.

Summers, Brown i Barham, Wolfe, a później także Smith powołują się na wszelkiej maści prywatnych detektywów, agentów służb specjalnych, byłych urzędników rządowych oraz agentów CIA i FBI, niektórych anonimowych, innych przedstawionych z nazwiska, którzy ujawniają, iż Bobby Kennedy bał się, że Marilyn wyjawi jego seksualne i polityczne sekrety. Summers dokładnie przeanalizował rejestry telefoniczne i nagrania z podsłuchów, na których inni polegają i które często upiększają. Przykładowo Wolfe powtarza zarzut Summersa, że prywatny detektyw Fred Otash został wynajęty w celu założenia podsłuchów w domu Monroe i opowiedział o tym w programie „20/20” w stacji ABC (podczas wywiadu, którego podobno nie dopuścił na antenę ówczesny szef działu wiadomości Roone Arledge, powinowaty Kennedy’ego). Wolfe dodaje, że na nagraniach słychać, jak Lawford i Kennedy wrzeszczą: „Gdzie to jest? Gdzie to, kurwa, jest?”, a Monroe w odpowiedzi również krzyczy i każe im się wynosić.[138] Smith opowiada tę samą historię w *The Men Who Murdered Marilyn*, a także w *Victim*. Trafiła ona również do biografii Kennedy’ego, ale tu źródłem jest *Bogini* Summersa, co sprawia, że cała historia zatacza koło. Ostatecznie to, czy uznajemy istnienie podsłuchów, jest kwestią wiary, ponieważ jedynym dowodem są przytaczane przez biografów „świadectwa” rozmaitych osób, które twierdzą, że słyszały taśmy.

W każdej opowieści pojawia się jednak inny „czarny charakter”. U Capella, Slatzera oraz Browna i Barham winowajcą jest sam Robert F. Kennedy; w *Marilyn: The Ultimate Look at the Legend* Jamesa Haspiela Kennedy dusi Monroe poduszką. Prywatny detektyw Milo Speriglio, którego Slatzer wynajął w celu zbadania okoliczności zgonu Marilyn, oskarżył Jimmy’ego Hoffę i Sama Giancanę o wspólne uśmiercenie gwiazdy; brat oraz chrześniak Giancany zgodnie przypisywali mu tę „zasługę”. Speriglio rozwinął później swoją opowieść: złoczyńcą tak naprawdę był Joseph Kennedy, który zlecił

Giancanie zabicie Monroe, ponieważ ta zaszła w ciążę z Bobbym. Kilkoro autorów, wliczając Matthew Smitha i Joyce Carol Oates, obwinia CIA, która wykorzystała śmierć Marilyn, aby policzyć się z Kennedymi za fiasko w Zatoce Świń. Tony Sciacca w *Who Killed Marilyn* proponuje dwa rozwiązania zagadki: to mogła być CIA albo Castro, który miał dosyć tego, że rodzina Kennedych próbuje go zabić.

Ulubionymi metodami zabójstwa w teoriach spiskowych są śmiercionośny zastrzyk i lewatywa. Podczas gdy zastrzyk trafia Marilyn w serce, lewatywa wnika od tyłu. Obie te metody często są ze sobą kojarzone: „Snajper" u Oates śledzi Monroe i zabija ją zastrzykiem, uprzednio wchodząc do domu „od tyłu". Obie metody nadają śmierci Marilyn seksualny charakter, ponieważ dochodzi w nich do zabójczej penetracji, ale zarazem taka perwersyjna penetracja jest odpowiednia dla pustego łona starej panny. Podczas gdy zastrzyk pozwala na czystą – nawet „sentymentalną" – śmierć, lewatywa ma wręcz przeciwne działanie. Oznacza, że cała historia kończy się drastycznie – wydaleniem, gównem, usunięciem wstydu, który kolejne opowieści narzuciły Marilyn. Kończy się panną Murray piorącą pościel. Wydaje się, że zabójcza lewatywa przywraca nas do opowieści o analnym gwałcie, a raczej, skoro plotki o lewatywie pojawiły się jako pierwsze, tłumaczą one historie o gwałcie, budując symetryczną opowieść o wykorzystaniu i wstydzie. Stworzenie Marilyn będzie utożsamiane z analnym gwałtem, jej zniszczenie zaś – z podaniem lekarstwa przez odbyt; tak czy inaczej, tyłek Monroe pozostaje w centrum wydarzeń.

Przyczynę i skutek również można odwrócić. Podczas gdy niektórzy uważają, że Monroe zginęła za sypianie z Kennedym, inni wierzą, że John Kennedy został zabity za sypianie z Monroe (w jednej z wersji zastrzelili go „włoscy przyjaciele" Joego DiMaggia, który był oburzony lekceważącym stosunkiem prezydenta do aktorki). Według jednej z efektownych internetowych teorii śmierć Monroe łączy wszystkie najpopularniejsze teorie spiskowe: gwiazda wiedziała za dużo o Zatoce Świń, kryzysie kubańskim, UFO, które rozbiło się w Roswell w Nowym

Meksyku w 1947 roku i znalezionych tam ciałach (chociaż nie jest jasne, kto byłby gotów w tak brutalny sposób chronić te poufne informacje przed ujawnieniem). Według jednego z badań na temat popularnych teorii spiskowych „wszyscy, którzy wierzą w zamordowanie Monroe, są zgodni, że zapewne otrzymała zastrzyk z barbituranów w stopę, podczas gdy ktoś przygniatał ją do łóżka poduszkami”[139]. Tylko że ta historia nie pojawia się w żadnej ze znanych biografii, chociaż część autorów wierzy w morderstwo.

Śmierć Marilyn Monroe zbiegła się w czasie z rozkwitem teorii spiskowych w amerykańskiej kulturze: zmarła w 1962 roku, a John F. Kennedy rok później. W 1964 roku historyk Richard Hofstadter opublikował artykuł zatytułowany *The Paranoid Style in American Politics*, który pozostaje jednym z najbardziej znaczących, chociaż spornych tekstów dotyczących zwolenników teorii spiskowych. Według Hofstadtera przenoszą oni na wyobrażonego wroga własne lęki i pragnienia: taki opis z pewnością pasuje do życiorysów Monroe.

Teorie spiskowe, jak argumentują naukowcy Mark Fenster i Robert Alan Goldberg, istniały od wieków (wystarczy wspomnieć o iluminatach i wolnomularzach), ale rozwinęły się w epoce powojennej za sprawą globalnych populistycznych mass mediów: teorie spiskowe są typową reakcją ludzi, szukających sposobów porządkowania i interpretowania informacji, którymi się ich zasypuje.

Wszystkie teorie spiskowe dotyczące Marilyn mają jeszcze coś wspólnego: przekonanie, że aktorkę zabito, aby ją uciszyć. Zamierzała zacząć mówić, zorganizować konferencję prasową lub opublikować „książeczkę z sekretami”. Uciszono ją, by nie wyjawiła tajemnic, co, paradoksalnie, obiecują autorzy teorii spiskowych. Cała historia Marilyn Monroe pokazuje, w jaki sposób tworzymy tajemnice tylko po to, aby je potem odkrywać: jest naszym wymyślonym sekretem, a my ujawniamy to, co od początku się w niej kryło. Zamiast tajemnic odsłaniamy zwłoki Marilyn: jej milczenie symbolizuje samą śmierć i bezradność martwego ciała.

Teoria spiskowa zawsze skojarzona jest z władzą, zwłaszcza państwową oraz ekonomiczną: „według teorii spiskowej osoba, grupa albo koalicja sprawująca władzę kontroluje niemal wszystkie aspekty życia społecznego, politycznego i gospodarczego”[140]. Teorie dotyczące śmierci Monroe zawsze dotyczą jej związków z polityką. Nie ma innych równie wpływowych teorii dotyczących przedwczesnej śmierci kogoś znanego, nie licząc Diany, księżnej Walii, której życie w bardziej oczywisty (choć niekoniecznie mniej nacechowany seksualnie) sposób wiązało się z międzynarodową polityką i której śmierć spowodowała powstanie ponad trzydziestu tysięcy stron internetowych poświęconych teoriom spiskowym.[141] Teorie traktujące o innych kultowych postaciach, takich jak Elvis Presley czy Jim Morrison, nie tyle tłumaczą okoliczności śmierci, ile jej przeczą, opowiadając o ich dalszym życiu w najmroczniejszych zakątkach Afryki (albo Tennessee). Te opowieści nie starają się wyjaśnić tego, co wydaje się niewytłumaczalne: po prostu temu zaprzeczają. Jedną z rzeczy, które ujawniają teorie spiskowe, jest fakt, jak bardzo związana z polityką była Marilyn, a także w jaki sposób seks wpływa na władzę – i na odwrót.

Najważniejsze tajemnice dotyczą polityki i seksu, dlatego najciekawsze historie łączą oba te wątki: afera Profumo, romans Lewinsky z Clintonem, Clarence Thomas i Anita Hill, śmierć księżnej Diany oraz związek Marilyn Monroe z braćmi Kennedy. Takie opowieści nas fascynują, ponieważ sekrety dają władzę, pozwalają panować nad wiedzą niedostępną ogółowi. Tajemnica dowodzi wyjątkowości Marilyn: była inna, ważna. A zatem wcale nie zwyczajna; wynagradza nam uwagę i troskę, którą jej poświęciliśmy; „warto było” kupić biografię i przeczytać czterysta stron o życiu kobiety, która została aktorką i umarła. Teraz my także poznaliśmy sekret, władza stała się naszym udziałem. Ostatnie słowa książki Leaming wzmacniają przekonanie, że czar Monroe ma swoje źródło z wyjawianiu tajemnic: „Jako symbol obiecuje nam, że seks może być niewinny i niegroźny. To niekoniecznie prawda, ale i tak tego pragniemy. Właśnie dlatego Marilyn

pozostaje, nawet teraz, symbolem naszych potajemnych pragnień”[142]. To wyjaśnienie jest o tyle typowe, ile nieprecyzyjne: cóż jest sekretnego w pragnieniach, które uosabia Monroe, poza tautologicznym pragnieniem sekretów i paradoksalną żądzą ich ujawnienia?

Teorie spiskowe wzmacniają biograficzny impuls, poszukują znaczeń, które uporządkują przypadkowe wydarzenia przez przypisanie własnych fantazji i pragnień osobom publicznym. Większość biografii Marilyn Monroe nie ma klasycznej spiskowej fabuły. To hybrydy, które zapożyczają od teorii spiskowych ich filozofię, perspektywę i wnioski. *Blondynka* Oates to jeden z najbardziej spiskowych (niepotrzebnie zresztą) tekstów, jakie powstały o Monroe. Pojawia się w nim snajper/szpieg o skłonnościach do podglądactwa, który jest zarazem zboczeńcem działającym samotnie i rządową marionetką: im bardziej fikcyjna opowieść, tym swobodniej może się bawić rozkosznymi spiskowymi „wyjaśnieniami” tajemnic.

Monroe stanowi idealny obiekt teorii spiskowych: jej życie i śmierć niemal się ich domagają. Jej historia zawsze toczyła się na styku pożądania i władzy, autonomicznego działania i tajemniczych wpływów – niezależnie od tego, czy chodzi o samą Monroe, wytwórnie, patriarchat czy polityczną władzę w postaci braci Kennedy (lub mafii/CIA/FBI/KGB), historia pozostaje spójna. Istnieje jakiś mocodawca, ktoś wszystkim kieruje, a w większości wypadków nie jest to Monroe. Ona jest tylko jedną z bohaterek we własnym życiorysie, której losy ustalają wpływowi ludzie, którymi z kolei kieruje biograf – znający się na rzeczy, umiejący wyszperać i ujawnić sekrety dotyczące nie tylko seksu, lecz także politycznej władzy, okazuje się najpotężniejszą siłą.

Na końcu swojego tekstu Summers rozprasza niepewność, odwołując się do praw obywatelskich: „Sprawa Marilyn Monroe powinna służyć celowi o wiele ważniejszemu niż jej śmierć. Powinna pchnąć ludzi do walki o prawo do prawdy”[143]. Summers nie wyjaśnia jednak, dlaczego to takie ważne, aby ludzie poznali prawdę, ani, co chyba jeszcze

ważniejsze, czego mają prawo się dowiedzieć. Jak umarła Marilyn Monroe? Dlaczego umarła? Z kim sypiała? Ile miała aborcji? Ta niecierpliwość może częściowo wynikać z pragnienia samego Summersa, by poznać Marilyn – by zdobyć wszechwiedzę, jak to określa Baty, i w ten sposób stać się „autorem” jej życia. Pilna potrzeba poznania prawdy przez publikę z kolei sprawia wrażenie recepty na lęk, romantycznego przymusu wiary, że wszystko ma sens, nawet śmierć. Potrzeba wiedzy jest skutkiem potrzeby wiary.

Chęć poznania prawdy popycha niektórych autorów, między innymi Matthew Smitha, do żądań ekshumacji i ponownej sekcji zwłok Monroe. Rozłożenie na czynniki pierwsze to podstawowy mechanizm poznawczy: autopsja oznacza zobaczenie na własne oczy. Wspomniani autorzy twierdzą, że nowe metody badawcze pozwolą ujawnić, czy Monroe otrzymała zabójczy zastrzyk. W praktyce nawoływania zwolenników teorii spiskowych do ponownego zbadania zwłok Marilyn – a rozlegają się one coraz częściej – trzeba nazwać obscenicznymi. Wiążą się z pragnieniem poznania śmierci i zapanowania nad nią. Chociaż są przedstawiane jako pragnienie wiedzy (a nawet, w *Victim* Smitha, jako chęć obrony reputacji Marilyn przed fałszywymi oskarżeniami o samobójstwo), wezwania do ponownej autopsji wyrażają także dążenie do przemocy, rozerwania Marilyn na strzępy, zniszczenia zwłok. Niepokój, jaki wzbudzają podobne sugestie, to nie wyraz zakłamania, ale wyczucia nieuświadomionego sadyzmu. Ponowna sekcja zwłok byłaby najbardziej dosłownym wcieleniem w życie biograficznego pragnienia wiedzy, panowania, władzy i tworzenia.

PO JEJ TRUPIE

Samobójstwo, tak jak zabójstwo, wiąże się z działaniem: przypadkowa śmierć, o czym dobrze wiedział Mailer, nie przyniesie zysków, ponieważ jest rozczarowująca, nie daje satysfakcji. Domagamy się decyzji i celowości, aby móc przypisać komuś winę, zrozumieć i uzyskać pewność. Chociaż wersja z samobójstwem wydaje się najrozsądniejsza

i najmniej fabularyzowana, ona także wpisuje się w narracyjny schemat, według którego kobiety zabijają się z miłości, albo w pop-freudowski schemat, według którego chcą połączyć się z własną matką (Leaming) bądź ojcem (Oates), tak jak uczyniła to Sylvia Plath. Samobójstwo jest interpretowane także jako wypowiedź: Monroe nie umarła dlatego, że zamierzała zacząć mówić, ale powiedziała coś poprzez swoją śmierć, która była wołaniem o pomoc. To również przeciwieństwo samouwielbienia, sprawiedliwa kara za narcyzm. Samobójstwo jest postrzegane jako występ, dzieło sztuki, w którym skłócone ciało i umysł wreszcie zostają pogodzone, tak że ciało staje się autobiografią, świadectwem danym światu, że zawsze miało nią być.

Baty twierdzi, że występek samobójstwa wymaga kontroli i kary: „jako że samobójstwo [Marilyn] stoi w sprzeczności z «normalnymi» kulturowymi zachowaniami, kultura w odpowiedzi próbuje wykorzystać swój autorytet do nazwania i opisania jej działań", ponieważ „samobójstwo jest wyjątkowo groźne i niszczące"[144]. Baty wymienia następnie kilka tradycyjnych sposobów, w jakie różne kultury cenzurują, kontrolują i karzą samobójców, między innymi poprzez pogrzebanie na rozstajach dróg, co ma zmylić ducha i zapobiec jego powrotowi do społeczności, która „w ten sposób potwierdzała swoją władzę nad zmarłym, w odpowiedzi na bunt, jakim było samobójstwo"[145].

Akademicy piszący o Monroe zakładają, że się zabiła: intelektualny sceptycyzm nie pozwala na poważne traktowanie teorii spiskowych, a samobójstwo pasuje do humanistycznej tradycji sprawczości podmiotu. W indeksie książki Baty „samobójstwo i sprawczość" figurują jako nazwany podtekst: słowa takie jak „odstępczyni" i „buntowniczka" wzmacniają sugestię, że samobójstwo jest nie tylko (ostatecznym) aktem woli, lecz także sprzeciwem, buntem, oznaką siły. W *Over Her Dead Body*, studium przedstawień martwych kobiet, Bronfen stawia zbliżoną tezę, że samobójstwo „wymaga świadomego i jednoznacznego wyboru śmierci jako strategii nadania znaczenia kobiecej wersji wydarzeń"[146].

Być może. Samobójstwo to jednak także całkowite wyzbycie się władzy i sprawczości. Utożsamianie samobójstwa z tak mocnymi, politycznie nacechowanymi słowami jak sprawczość, władza, bunt i opór sugeruje, że jest ono aktem o wymiarze rebelii. Eldridge Cleaver powiedział kiedyś to samo o gwałcie; wcale nie jest jasne, że agresja skierowana przeciwko sobie jest zdrowsza niż agresja wobec kogoś innego, chociaż z pewnością jest bardziej złożona. Jeśli natomiast społeczeństwo chce się pozbyć oporu, nie ma niczego wygodniejszego i bardziej sprzyjającego niż samobójstwo „odstępcy". Może nas kusić wniosek, że samobójstwo Monroe – jeśli rzeczywiście z nim mieliśmy do czynienia – było aktem rozpaczliwego oporu, ale debatowanie nad sprawczością samobójstwa niebezpiecznie kojarzy się z wyjątkowo głupawym stwierdzeniem, że samobójstwo to gest feministyczny.

Samobójstwo z pewnością zakłóca wygodne założenia dotyczące zbawiennej roli sprawczości i wyboru; w tej kwestii różnię się od Baty i Bronfen. Samobójstwo stawia nas przed pytaniem, co się dzieje, gdy wybieramy ból lub samozniszczenie, lecz nie daje na nie odpowiedzi. Bronfen argumentuje, że „samobójstwo świadczy o panowaniu nad własnym życiem"[147]. W teorii może to być prawda, ale w praktyce odebranie sobie życia przez Marilyn Monroe nie uwolniło jej od wpływu innych, tylko na zawsze skazało na zewnętrzną interpretację. Zamiast być autorką, stała się opisywaną postacią, w znacznie większym stopniu niż za życia, gdy mogła próbować, choćby w ograniczonym zakresie, opierać się obcym interpretacjom.

Niezależnie od tego, czy próbujemy wrócić do równowagi, czy po prostu je opłakujemy, samobójstwo zakłada jednak sprawczość, a to właśnie jej najdotkliwiej mi brakuje na końcu historii Marilyn. Każda z wersji nadaje śmierci imię, twarz i przyczynę, lecz nie zapewnia nam ich te kilka niepodważalnych faktów, które znamy. Ta utrata sprawczości odbija się donośnym echem, zważywszy na to, w jaki sposób biografie wykreowały bitwę pomiędzy podmiotem i przedmiotem, autorem i protagonistką, gwiazdą i studiem (lub reżyserem), żoną i mężem:

historia Monroe zawsze lokuje ją pomiędzy siłą a nieudolnością; dotyczy ryzykownej chwili utraty kontroli. Jeśli ujrzymy Marilyn na zawsze zawieszoną między siłą a jej utratą, być może będziemy zdolni myśleć o niej w oderwaniu od debaty o prześladowaniu i winie. Jeśli dostrzeżemy w jej śmierci wypadek spowodowany nieumyślnym przedawkowaniem pigułek przez kogoś, kto miał w zwyczaju zbyt często zażywać zbyt duże dawki leków, może uda nam się potraktować jej życie jako coś innego niż tragiczny mit, z góry ustalony i wypełniony.

Historia nie zmierza jednak w tym kierunku. Jeśli możemy coś wnioskować na podstawie najnowszej pozycji na liście, ta opowieść coraz bardziej zagłębia się w sferze apokryfów.

Jak wspomnieliśmy w rozdziale drugim, książka *Victim: The Secret Tapes of Marilyn Monroe* Matthew Smitha, wydana w 2003 roku, została napisana na podstawie serii „transkrypcji" taśm, które Monroe podobno nagrała w ostatnich dniach życia i przekazała doktorowi Greensonowi w dniu swojej śmierci. Z „transkrypcji" (które Smith konsekwentnie nazywa „taśmami", chociaż nie widział ani nie słyszał oryginalnych „nagrań") dowiadujemy się, że Marilyn wykazuje się zadziwiającą zdolnością przewidywania i uczynnością. Najwyraźniej w ostatnich dniach życia postanowiła – w ramach terapii, ćwicząc wolne skojarzenia, a nie przewidując, że zostanie zamordowana – podzielić się z doktorem Greensonem refleksjami na temat wielu najbardziej kontrowersyjnych aspektów swojej historii. Smith zapoznaje się z nimi w całości, a następnie po raz pierwszy dzieli się nimi ze światem, jednakże takt nakazuje mu je zredagować, by nie uraziły naszej wrażliwości. Skrupulatnie chroni nas i Monroe przed upokorzeniem – a także przed trudami samodzielnego wyrobienia sobie zdania. Biografia Smitha przedstawia następujące dowody na prawdziwość opowiadanej historii: „wybrana" bibliografia, pięćdziesiąt dziewięć zdjęć (w tym tak istotne materiały jak portret Roberta Mitchuma z autografem, kilka oficjalnych zdjęć Kennedych, kilka zdjęć domu Marilyn itd.), siedem odtworzonych niby-oficjalnych dokumentów (na przykład paragon ze sklepu

spożywczego z dnia poprzedzającego zgon Monroe, podanie Pat Newcomb o państwową posadę oraz akt zgonu), z których większość pochodzi bezpośrednio z broszury Capella z 1964 roku, a także osiem „przypisów” z tytułami książek, ale bez numerów stron. Poza tym Smith prze naprzód bez wahania i bez dokumentacji.

Według jego wersji we środę, 8 sierpnia 1962 roku, John Miner, w chwili śmierci Monroe zastępca prokuratora okręgowego w Los Angeles, obecny podczas autopsji, został wysłany w celu przesłuchania doktora Greensona, który powiedział mu, że Marilyn nie popełniła samobójstwa. Puścił Minerowi taśmy, które otrzymał od aktorki, i pozwolił mu wykonać transkrypcje. Postawił warunek, aby Miner zachował całą sprawę w tajemnicy, a ten

> dotrzymał słowa, aż wreszcie ponad dwadzieścia lat po śmierci Greensona [w 1979 roku], na długo po tym, jak lekarza niesłusznie oskarżono o morderstwo, a pamięć Marilyn skalano piętnem samobójczyni, wdowa po Greensonie, Hildi, zwolniła go ze złożonej obietnicy. Miner wystąpił w imieniu Greensona, gdy psychiatrę zaatakowali tacy pisarze jak Donald Spoto [...]. Dotychczas Miner tylko pobieżnie cytował transkrypcje taśm i ujawnił jedynie ich niewielki fragment, lecz teraz postanowił udostępnić je w całości.
>
> Wiele przemawia za tym, że taśmy rzeczywiście zostały nagrane przez Marilyn na krótko przed śmiercią i przetrwały tylko dlatego, że gwiazda przekazała je Greensonowi, zapewne w ostatnim dniu życia. A więc oto głos Marilyn. Jedyna ocalała relacja samej gwiazdy, w której opowiada o tym, w jakim była stanie w okresie poprzedzającym zgon. Mówi między innymi o tym, co się z nią dzieje, o Jacku i Robercie Kennedych, o swoich małżeństwach i przyczynach ich rozpadu, o przyjaciołach – Clarku Gable’u, Franku Sinatrze, Joan Crawford, Laurensie Olivierze i innych – o swoich seksualnych niedoborach, o czytanej książce, lesbijskich eksperymentach, a także, co najistotniejsze, o planach na przyszłość.[148]

Nawet jeśli przyjmiemy, że Miner czekał dwadzieścia lat, po czym nagle zmienił zdanie i – równie arbitralnie, co niespodziewanie – zdecydował się przekazać cenne dokumenty Smithowi, wciąż pozostaje kilka dręczących pytań. Co tak naprawdę „przemawia za tym, że taśmy

rzeczywiście zostały nagrane przez Marilyn”? Smith tego nie wyjaśnia. A czytelnik oczywiście nie otrzymuje dostępu do samych nagrań ani do głosu Marilyn. Ma do dyspozycji tylko „zredagowane” zapiski wyróżnione kursywą w książce Smitha, pochodzące, według autora, z transkrypcji rzekomo spisanych przez Johna Minera, który podobno usłyszał je u doktora Greensona, który z kolei podobno dostał je od Marilyn.

Cóż, to bardzo roztropnie ze strony Monroe, rozprawić się z tak wieloma wątpliwościami dotyczącymi jej życia tuż przed śmiercią i przekazać historie wszystkich swoich słynnych związków psychiatrze, którego widywała codziennie przez dwa lata:

> Joe nosi w tym swoim zakutym włoskim łbie tradycyjny obraz włoskiej żony [...]. W żadnym wypadku nie mogłam przestać być Marilyn Monroe i stać się kimś innym, by ratować nasze małżeństwo. Wkrótce oboje sobie to uświadomiliśmy i to był koniec. Ale nie przestaliśmy się kochać. Zawsze gdy go potrzebuję, Joe przy mnie jest. Nie mogłabym sobie wymarzyć lepszego przyjaciela.[149]

Tak naprawdę w książce Smitha „sekretne taśmy Marilyn Monroe” – czy raczej zapiski kursywą – zajmują niecałe dwadzieścia z trzystu dziesięciu stron. Większa część publikacji zawiera dobrze znane spiskowe „dowody”, wcześniej przytaczane głównie przez Summersa i Wolfe’a, które mają świadczyć o tym, że jeśli Monroe nie zginęła z własnej ręki, to została zabita na polityczne zlecenie. Smith proponuje jednak jeszcze inną wersję wydarzeń: CIA zabiła Marilyn, aby zemścić się na braciach Kennedy za porażkę w Zatoce Świń. Agencja zamierzała powiązać obu braci ze śmiercią gwiazdy, ale z jakiegoś niewytłumaczalnego powodu się to nie udało. Później CIA odbiła to sobie z nawiązką, maczając palce nie tylko w zabójstwach Johna F. Kennedy’ego i Roberta F. Kennedy’ego, lecz także – w niewyjaśniony sposób – w decyzji Teda Kennedy’ego, by się upić, a następnie zjechać razem z Mary Jo Kopechne samochodem z mostu na Chappaquiddick i uciec z miejsca wypadku.

Nasz świat stale balansuje między tym, co publiczne, i tym, co prywatne, gotowy usłyszeć, że prawda wcale nie jest dziwniejsza od fikcji, ale ją odzwierciedla: stąd nasze zamiłowanie do mieszania gatunków i łączenia faktów z fikcją, na przykład w programach typu „reality TV", talk-show, biografiach, fikcyjnych pamiętnikach, raportach z miejsca zbrodni, programach historycznych czy fabularyzowanych dokumentach. Tragiczny archetyp sławnej kobiety zabitej w kwiecie wieku i urody przez potężnych ludzi, których następnie zniszczyła ich własna pycha, spełnia jednocześnie wiele naszych oczekiwań. Marilyn Monroe została wymyślona u zarania epoki medialnej inwigilacji i staje się ostatecznym symbolem ery reklamy, tak idealnym połączeniem faktu z fikcją, fabuły z rzeczywistością, że w końcu – ku swojemu zachwytowi i podniosłemu przerażeniu – nie potrafimy ich rozróżnić.

Historia oczywiście kończy się nekrofilią. Marilyn Monroe jest znacznie atrakcyjniejsza po śmierci. Najstarsze opowieści obecne w naszej kulturze utożsamiają martwe kobiety z powabem i seksapilem. Królewna Śnieżka i Śpiąca Królewna wzbudzają najsilniejsze pożądanie, gdy są bliskie śmierci, a my sami uwielbiamy opowiadać historie kobiet, które umierają z miłości, chociażby Kleopatry, Dydony, Hero, Ariadny, Fedry, Semele, Semiramidy czy Izoldy. To tak znajomy wątek, że lepiej spytać, które piękne kobiety nie umierają na końcu swojej historii. Struktura tych opowieści zmieniała się z czasem, ale nasza słabość do losów umierających młodo bohaterek nigdy nie słabła: od klasycznych mitów, przez żywoty średniowiecznych świętych, po współczesne biografie. Martwa kobieta jest ulubionym obiektem autorów powieści, dramatów i oper: Clarissa Harlowe, Anna Karenina, Emma Bovary, Katarzyna Earnshaw, Mimi, Camille, Tosca, Violetta, Carmen, Lily Bart, Catherine Barkley... lista kobiet, których śmierć stanowi kulminację romantycznej (heteroseksualnej) fabuły, nie ma końca. Najwyraźniej sprawia nam przyjemność opłakiwanie pięknych kobiet: w 1846 roku Edgar Allan Poe powiedział, że „najbardziej poetyckim tematem na świecie" jest śmierć pięknej kobiety, a wszystko wskazuje na to, że nasza kultura przyznaje

mu rację. „Śmierć” jest tutaj kluczem: najbardziej poetyckim tematem nie jest martwa piękność, ale jej zgon. Podoba nam się ten proces, podróż od siły do kary, od piękna do śmiertelności.

Ogniwem łączącym piękno ze śmiercią jest strata, która wiąże się z pożądaniem. Nie możemy pragnąć tego, co posiadamy; nasze pożądanie kieruje się raczej ku temu, co utraciliśmy. Piękna kobieta jest symbolem pożądania w opowieściach wychwalających heteroseksualne spełnienie, w świecie zbudowanym przez męską władzę. Związek między seksem i śmiercią jest instynktowny – nie potrzebujemy Freuda, by to zrozumieć, wystarczy znajomość francuskiego. *La petite mort*, mała śmierć, sugeruje istnienie większej śmierci. Nieświadomie łączymy utratę pięknej kobiety z pragnieniem jej zdobycia oraz spełnieniem tego pragnienia. Czujemy szczególne wzruszenie – nawet satysfakcję – gdy rzeczywistość zdaje się odzwierciedlać te odwieczne erotyczne modele.

Chociaż według swojej historii Marilyn to Kopciuszek, zawsze bliżej jej było do Królewny Śnieżki, także pod względem wyglądu: skóra biała jak śnieg, usta czerwone jak wisienki, brwi czarne jak heban. Wpierw niewinne dziecko, potem przerażona, uciekająca ofiara, w końcu piękny trup w trumnie ze szkła: mit Marilyn Monroe czyni ją zarazem złą królową i prześladowaną bohaterką: to opowieść o podziale tożsamości. Początkiem historii jest lustro i zabójcza potrzeba seksualnej perfekcji. Konflikt w lustrze toczy się między matką a córką oraz między tożsamością i wizerunkiem: kiedy sprytna, wyszkolona, zakłamana aktorka się starzeje, zaczyna się lękać utraty popularności. Ten strach prowadzi ją do zabicia pięknej młodej córki, która jest obrazem własnej utraconej doskonałości. W tradycyjnej wersji starzejąca się kobieta próbuje zabić piękny ideał za pomocą staroświeckich rekwizytów kobiecego piękna: zbyt mocno sznurując jej gorset, zatruwając grzebień, a w końcu kusząc jabłkiem, którego zjedzenie nie przynosi poznania ani seksu, ale ciężką pracę, cierpienie i śmierć. Królewna Śnieżka ma być oglądana, uwięziona za szkłem, pogrzebana w grobie bierności. Przebiegły, zapatrzony w siebie, pełen intryg umysł zostaje wymazany,

a piękne zwłoki pozostają w stanie idealnego niebytu, będąc sobą w najpełniejszy sposób w stanie bliskim śmierci.

Ta opowieść nie ma jednak zakończenia, ponieważ nasza bohaterka się nie odradza. To zadanie stoi przed kolejną biografią: przywrócić ją do życia, aby móc się cieszyć ponownym uśmierceniem.

POSŁOWIE

MOJA MARILYN

„Odparłem, że [jest] trochę podobna do niej, też nosi serce na dłoni i ma niewyparzony język, na co Marilyn odpowiedziała: odpieprz się, po czym dodała: no dobrze, więc jakby ktoś mnie spytał, jaka jest Marilyn Monroe, jaka jest naprawdę Marilyn Monroe, to co bym odpowiedział, a ja odrzekłem, że musiałbym się zastanowić”.

Truman Capote, *Piękne dziecko*



Marilyn Monroe, około 1956 roku.

Jaka więc naprawdę była Marilyn Monroe?

Zawsze gdy ktoś mnie o to pyta, chcę odpowiedzieć, jak Truman Capote, że muszę się zastanowić. Mam wrażenie, że kątem oka dostrzegam jakieś przebłyski; od czasu do czasu z efektownej anegdoty lub wyjątkowo jaskrawej wypowiedzi wyłania się osoba i wtedy zamiast plastikowej figurki albo zbioru stereotypów widzę kobietę, którą potrafię rozpoznać. „Moja Marilyn" jest jednak tylko ulotnym wrażeniem, i to bezkształtnym: po tych wszystkich obietnicach ujawnienia, obnażenia, podsumowania i przyparcia do muru przynajmniej mogę zagwarantować jej tajemniczość.

Dla mnie Marilyn po raz pierwszy nabrała życia w ekscentrycznym portrecie *Piękne dziecko* Trumana Capote'a. W tym krótkim wspomnieniu znajdujemy zapis rozmowy, jaką Capote podobno odbył z Monroe na pogrzebie ich wspólnej przyjaciółki, aktorki i nauczycielki Constance Collier w kwietniu 1955 roku, gdy Marilyn, będąc u szczytu sławy, zaskoczyła świat, wyjeżdżając do Nowego Jorku i ukrywając się.

Marilyn spóźnia się na pogrzeb, ponieważ dopiero, gdy zrobiła makijaż, przyszło jej do głowy, że sztuczne rzęsy i szminka nie będą właściwe, więc wszystko zmyła. Pojawia się z umytą twarzą, z włosami okrytymi czarną szyfonową chustką, w stroju, który „pasowałby doskonale do przeoryszy, która się wybiera na prywatną audiencję do papieża" (nie licząc „zmysłowych czarnych pantofli na wysokich obcasach"). Od razu pyta Capote'a, czy może pójść do toalety; ten zarzuca jej, że chce łyknąć pigułkę, i zmusza do przeczekania uroczystości. Po zakończeniu pogrzebu Marilyn prosi Capote'a o pomoc w uniknięciu paparazzi, wyznając, że nie miała czasu ufarbować włosów.

Capote odpowiada nonszalancko: „Jaki jestem naiwny. Do tej pory byłem przekonany, że jesteś naturalną blondynką". Na co Marilyn

odpowiada: „Bo jestem. Ale żadna dziewczyna nie jest aż taką naturalną blondynką. A zresztą odpieprz się”.

Oto moja Marilyn. Zabawna, ale uszczypliwa, błyskotliwa i obdarzona ostrym językiem; nie daje sobie dmuchać w kaszę i nie bierze jeńców. Moja Marilyn zawsze ma w pogotowiu ciętą ripostę i odpłaca pięknym za nadobne. Często umniejsza swoją wartość, ale zarazem dobrze wie, jaka jest rozbrajająca; moja Marilyn nie pozwoliłaby się zdominować. Kobieta, z którą Capote rozmawiał, mogłaby latami przetrwać na obrzeżach drapieżnego świata, jakim był Hollywood w latach czterdziestych: to nie jest szepczące niewiniątko przerażone tym, że pan Z wkłada swój „Interes” w jej odbyt. Moja Marilyn opowiada absurdalne, pikantne historie, takie jak w rozmowie z Capote’em:

> Opowiadałam ci kiedyś, jak Errol Flynn wyciągnął kutasa i zaczął nim grać na pianinie? Widziałam na własne oczy. No, to było sto lat temu, zostałam właśnie modelką i trafiłam na takie szemrane przyjęcie. Był tam Errol Flynn, tak cholernie zadowolony z siebie, wyciągnął kutasa i zaczął nim bębnić na pianinie. Grzmocił w klawisze. Grał *Jesteś moim słoneczkiem*. Jak Boga kocham! Wszyscy mówią, że największego ciula w Hollywood ma Milton Berle. Kogo to obchodzi?[1]

Marilyn widziała wszystko; nie byłoby łatwo ją zaszokować, a tym bardziej zrobić na niej wrażenie. Kiedy już jednak się czymś zafascynowała, angażowała się na sto procent. Jej szorstkie reakcje to głos doświadczenia, a cynizm zdradzał sfrustrowaną romantyczkę, która bardzo chciałaby się mylić. Urodziła się jako idealistka; to życie zmieniło ją w realistkę.

Odwołując się do jej własnego opisu Roslyn Taber, bohaterki, którą grała w *Skłóconych z życiem*, była „dziewczyną, która wie, jak życie może wyglądać”[2]. Moja Marilyn nie była nieświadoma, tylko cieszyła się swoją przebiegłością – obejrzyjcie scenę w *Słomianym wdowcu*, w której Dziewczyna ściąga schody prowadzące do mieszkania Shermana i oznajmia z pogodną beztroską: „Możemy to robić całe

lato!”, po czym posyła Shermanowi porozumiewawcze spojrzenie, którego nie powstydziłaby się Mae West. Kolejna filmowa scena, w której dostrzegam swoją Marilyn, pojawia się w *Przystanku autobusowym*, gdy Cherie jest nękana przez natarczywego kowboja. Kiedy ten sadza ją sobie na ramionach, dziewczyna zauważa w tłumie przyjaciółkę Verę i zaczyna rozmawiać z nią na migi, wyjaśniając, że Bo oszalał, a ona chce od niego uciec. Ta rozmowa ukazuje Marilyn w najlepszym wydaniu: zabawną, pragmatyczną, próbującą stawiać czoło kaprysom życia, a jednocześnie nimi rozbawioną.

Moja Marilyn była dorosła i nie dawała nikomu z siebie kpić. Co nie znaczy, że nie mogła zachowywać się „niedojrzale”, na co skwapliwie wskazuje wielu autorów. Niewątpliwie brakowało jej pewności siebie, miała duże potrzeby, łatwo było ją zranić. Skłonna do użalania się nad sobą, czuła, że życie ją skrzywdziło, i to jej się zdecydowanie nie podobało. Ciągłe konflikty pod pewnymi względami ją jednak uodporniły. „Marilyn była hazardzistką” – stwierdziła Lucy Freeman i to jedyne zdanie jej książki, w którym według mnie trafnie opisała swoją bohaterkę.[3] Moja Marilyn zachowywała zimną krew. Kiedy pani Murray zasugerowała, że sukienka, którą wybrała na przyjęcie urodzinowe prezydenta w Madison Square Garden, zbyt wiele odsłania, Marilyn podobno odparła wesoło: „Odwagi, pani Murray! Odwagi!”.

Była nie tylko dzielna, ale zdeterminowana, by odnieść zwycięstwo. Ambitna, lubiła rywalizację i niezwykle ciężko pracowała na swój sukces. Emmeline Snively, jej pierwsza mentorka, powiedziała:

> Była typową, zdrową amerykańską dziewczyną – zbyt pulchną, ale na swój sposób piękną. Próbowaliśmy ją nauczyć, jak pozować, jak radzić sobie z własnym ciałem. Zawsze starała się panować nad uśmiechem, ponieważ zbyt wysoko podnosiła wargi i wtedy jej nos wydawał się za długi. Początkowo nie wiedziała niczego o właściwej postawie, chodzie, siadaniu czy pozowaniu. Wiedziała mniej niż każda dziewczyna, jaką znałam, ale najciężej pracowała... Chciała się uczyć, chciała być kimś, w większym stopniu niż ktokolwiek, z kim wcześniej miałam do czynienia.[4]

Powszechnie doceniano jej zaangażowanie i siłę woli: w opisach jej charakteru często pojawiają się słowa „stalowy” czy „żelazny”. Była zarazem niepowstrzymana i nieugięta. Sidney Skolsky napisał: „Sprawiała wrażenie miłej, miękkiej i bezradnej. Niemal każdy chciał jej pomóc. Ta domniemana bezradność stanowiła jej największą siłę”[5]. Jej wieloletni rzecznik Rupert Allan deklarował: „Pod tą kruchością kryła się żelazna wola”[6]. Następczyni Allana, Pat Newcomb, powiedziała: „Wewnętrznie była bardzo silna [...] o czym zwykliśmy zapominać, ponieważ wydawała się taka wrażliwa i zawsze czuliśmy potrzebę, aby się nią opiekować”[7]. Paula Strasberg, tak obrzucana błotem w biografiach, opisywała Marilyn w jaskrawych kolorach: „Jest kobieco krucha, ale silna jak wół. To piękny koliber stworzony ze stali”[8]. Ezra Goodman, który w 1956 roku przeprowadził wywiad z Monroe dla „Time”, zauważył: „Jeśli wszystkie aktorki są zbudowane z żelaza, jak utrzymuje mój znajomy hollywoodzki lekarz, Monroe została odlana z jeszcze mocniejszego stopu”.

Oskarżano ją o bezwzględność i porzucanie tych, którzy przestali być jej potrzebni. „Nie należy zapominać – ostrzegała Amy Greene – że przede wszystkim chciała zostać wielką gwiazdą filmową. Zrobiłaby wszystko, poświęciła każdego, aby piąć się w górę”[9]. Do mojej Marilyn jednak nie pasuje bezwzględność; miała sumienie. Owszem, potrafiła być nieustępliwa, ale to coś innego. Postępowała bezkompromisowo. Kiedy Weatherby wspomniał jej, że uchodzi za osobę, która łatwo pozbywa się ludzi, zmarszczyła czoło i odpowiedziała:

> Nigdy nie pozbyłam się nikogo, w kogo wierzyłam. Mój problem polega na tym, że jestem zbyt ufna. Za bardzo wierzę w ludzi i nie przestaję, chociaż dostrzegam niepokojące sygnały. To gwarancja licznych rozczarowań.[10]

Nie potrafiła być powściągliwa; nie umiała się pohamować, brakowało jej wrodzonej ostrożności. Broniła się wyłącznie za pomocą agresji lub całkowitego wycofania. Albo wchodziła w coś na sto procent,

albo wcale; wszystko albo nic. Wolała się nakręcać, wpadać we wściekłość albo euforię, niż „być nijaka i wszystko lekceważyć, jak robi wielu ludzi”[11]. Nie miała zamiaru pozostać niezauważona.

Colin Clarke, który pracował jako asystent na planie *Księcia i aktoreczki*, w 1996 roku opublikował zabawny i pełen celnych spostrzeżeń „dziennik” z pracy nad filmem pod tytułem *The Prince, The Showgirl, and Me*. Clarke dostrzegał walkę o władzę, która kryła się za notorycznymi „niewłaściwymi” zachowaniami Marilyn, a także rozumiał, jak wiele energii ją ona kosztowała:

> Tę pulchną młodą blondynkę (?) o dużych oczach niewątpliwie trudno kontrolować. W tej chwili nie radzą sobie z nią młody i bystry producent (Milton), czołowy dramatopisarz i intelektualista (AM), para uznanych amerykańskich nauczycieli aktorstwa (Strasbergowie) oraz najlepszy angielski aktor/reżyser (SLO). MM jest jak żywioł. To cudowne, że możemy ją obserwować i być z nią kojarzeni, ale dla niej to chyba bardzo niewygodne.[12]

On także rozumiał, że jej bunt może być reakcją obronną na uczucie osaczenia. Opowiada o tym, jak przypadkowo zastał Monroe nagą w garderobie. Marilyn zażartowała z jego skrępowania („Ależ, Colinie, przecież chodziłeś do Eton!”), co skłoniło Clarka do refleksji:

> Jak to możliwe, że zachowywała taki spokój? No i skąd wiedziała, jaką szkołę skończyłem i co to oznacza?
>
> Kiedy udało mi się wydostać z garderoby i wziąć w garść, uświadomiłem sobie, że MM może być znacznie bystrzejsza, niż nam się wszystkim wydaje. Jak duża część jej wizerunku to tylko wymysł? Udawanie głupoty to świetny sposób na ogłupienie innych. Ależ byłoby przyjemnie nakręcić film z MM, gdyby uważała wszystkich wokół siebie za przyjaciół.
>
> Marzenie ściętej głowy, Colinie.[13]

Osiągnęła sukces, więc mogła mieć wygórowane oczekiwania; z pewnością pod pewnymi względami zachowywała się jak diwa, domagając się bezgranicznej lojalności i natychmiastowego spełniania

jej zachcianek. Była niecierpliwa i nie tolerowała głupoty. Moja Marilyn znała swoją wartość, ale jednocześnie potrzebowała stałych zapewnień, że inni są tego świadomi (liczne osoby wspominające, jak łapczywie karmiła się pochlebstwami Pauli Strasberg, z pewnością nie przesadzają). Kiedy obnosiła się ze swoją władzą lub ją testowała, robiła to nie tylko ze względu na otoczenie, lecz także na samą siebie. Gdy Weatherby polecił jej *Jeleni park* Mailera, stwierdziła, że książka jej się nie podobała, ponieważ „moim zdaniem władza robi na nim za duże wrażenie. [...] W tych sprawach nie można mnie oszukać. [...] Sama się tak czułam – przerażała mnie wizja porażki”[14]. Jako ambitna perfekcjonistka wymagała od innych tyle samo, ile od siebie. Jak zauważył Rollyson, miała skłonność do rozczarowań.

Jej idealizm odzwierciedlały poważne związki. Gdybyśmy uznali, że mężowie byli dla niej jak myśliwskie trofea, to ich cechy pokazują, co ceniła: siłę, inteligencję, sukces. Owszem, wybierała mężczyzn, którzy mogli potwierdzić jej wartość, ale kto jest całkowicie wolny od narcyzmu, niech pierwszy rzuci kamieniem. Który kochanek nie nabiera pewności siebie dzięki pożądaniu partnera? Dorosła Marilyn wychodziła za mąż za „bohaterów”, ale zwiódł ją autorytet obu jej wybranków. To, co uznawała za moralny rygor, okazało się surowością; egocentryzm wzięła za pewność siebie. Nawet jeśli źle wybierała, miała ku temu dobre powody. To nie jej wina, że mężczyźni, w których się zakochiwała, oczekiwali, aby im nie dorównywała – a także nie realizowała się w pełni. Idealizowała swoich mężów, ale oni wymagali, by stała się ich fantazją. „Chciałeś wesołej kurewki, prawda?” – pyta Maggie w *Po upadku* Millera. Tak wielka iluzja musi doprowadzić do rozczarowania. Marilyn nie znosiła rozczarowywać innych, a także czuć się rozczarowaną. Straszliwie bała się niedocenienia, a skłonność do frustracji była w niej równie silna co nadzieja.

Nie wątpię, że nosiła w sobie gniew: on napędzał jej ambicję, gnał naprzód i przyśpieszał sukcesy. Z samozwańczymi „ofiarami” (do których Marilyn z pewnością się zaliczała; odgrywała tę rolę z werwą)

często lepiej nie zadzierać. Natasha Lytess po tym, jak Marilyn ją zwolniła, napisała, że za każdym razem, gdy Monroe „coś tłumaczyła, wyciągała przed siebie prawą rękę, która wiła się na boki jak wąż. Ten gest symbolizował taktykę uników i przetrwania poprzez osiąganie doraźnych celów". Oto moja Marilyn: przetrwanie poprzez osiąganie doraźnych celów. Lytess skarży się, że cokolwiek powiemy o Monroe, ta „z pewnością nie jest dzieckiem. [...] Dzieci są naiwne, szczere i ufne. Marilyn jest przebiegła. Chciałabym mieć dziesiątą część jej smykałki do interesów, umiejętności wybierania tego, co dla niej dobre, i odrzucania tego, co złe"[15]. A później, wkrótce przed śmiercią Monroe, Lytess powtórzyła ten zarzut nieco innymi słowami: „Chciałabym mieć jedną dziesiątą inteligencji Marilyn. Prawda jest taka, że moje życie i moje uczucia w dużej mierze znalazły się w jej rękach. Byłam starszą [kobietą], nauczycielką, lecz ona znała głębię mego przywiązania i wykorzystywała te uczucia tak, jak tylko piękna, młodsza osoba może to robić. Mówiła, że to ona jest w potrzebie. A jednak było odwrotnie"[16].

„Z pewnością potrafiła być suką – twierdził Weatherby. – Damą w złym humorze"[17]. Jestem przekonana, że Miller trafnie oddał jej gniew w niektórych scenach kłótni w *Po upadku*. Te walki o dominację brzmią niezwykle autentycznie, na przykład gdy Maggie zwalnia swoją podwładną za to, że ta się z niej śmiała:

MAGGIE (*z wściekłością*): Ona wcale nie zakasłała, tylko się roześmiała! A ty stoisz jak kołek i chichoczesz z jej pierwszorzędnego żartu! Na litość boską, tylko dlatego, że grała symfonię? [...] Nie dokończę nagrania, jeśli jutro zobaczę ją w orkiestrze! Mam prawo narzucać swoje warunki, Quentinie! (*Władczym głosem*): No i nie muszę nikogo o nic prosić! Ona ma wylecieć!

Kiedy Quentin broni dziewczyny, Maggie rzuca:

Dbasz tylko o pieniądze! Nie pieprz!

QUENTIN (*powstrzymując złość, bardzo opanowanym głosem*): Maggie, nie używaj przy mnie takiego języka, dobrze?

MAGGIE Nazywasz mnie wulgarną, twierdzisz, że mówię jak kierowca ciężarówki! No cóż, właśnie takie mam korzenie. Jestem jak Murzyni, Portorykańczycy i kierowcy ciężarówek!

QUENTIN Więc czemu tak łatwo przychodzi ci zwalnianie ludzi?

MAGGIE (*mrużąc oczy, widząc go w nowym świetle*): Skoro mnie nie chcesz, to co u diabła jeszcze tutaj robisz?[18]

To także moja Marilyn. Stale na granicy odrzucenia, odkupiona tylko przez bezwarunkową miłość. Kiedy się bała albo złościła, pozwalała sobie na bezwzględne riposty: potrafiła być „najbardziej wredną kobietą w Hollywood", jak ją nazwał Wilder; gdy się wściekała, „waliła na oślep, tak aby zabić" – twierdzi Miller. Guiles zauważa, że „nie pozwalała, aby ktokolwiek traktował ją protekcjonalnie lub krytykował"[19]. Moja Marilyn była niestabilna i niekiedy niebezpieczna; rozkoszowała się tym, że inni mówili: „oho... z nią trzeba się liczyć"[20]. Jej przyjaciel, fotograf Sam Shaw, powiedział kiedyś:

> To ona ustanawiała prawa. Był z niej twardy orzech do zgryzienia. Naprawdę twardy. Jako producentka stała się tyranem, magnatem próbującym narzucać swoje zasady hollywoodzkim grubym rybom. Prawie ich pokonała. Dzisiaj, gdy kobiety powszechnie domagają się większych praw, wygrałaby bez trudu.[21]

Marilyn traktowała życie poważnie i ciężko znosiła niepowodzenia: jak powiedział Capote, miała serce na dłoni. Bezustanne szacowanie własnej wartości czyniło ją bezbronną. Czuła nie tylko własny ból, lecz także cierpienie innych, co, według Millera, sprawiało, że „szalała"[22]. Pierwowzorem *Skłóconych z życiem* było opowiadanie *Proszę, nie zabijajcie niczego*, które odzwierciedlało rozpacz, jaka ogarniała Marilyn, gdy widziała śmierć jakiejkolwiek żywej istoty: „krzyczała jak

zraniona”, widząc ścięte kwiaty; zapłaciła okup chłopcom łapiącym gołębie w parku, aby je wypuścili; wrzucała z powrotem do morza ryby pozostawione przez rybaków. Miller napisał w opowiadaniu, z typową dla siebie pogardą: „gdy część jego serca uwielbiała jej niepohamowaną czułość w stosunku do wszystkiego, co żyje, inna część wiedziała, że ona musi zrozumieć, że nie umiera wraz z ćmami, pająkami i ledwo opierzonymi ptakami”[23]. Moja Marilyn doskonale to wiedziała, gdy skończyła pracę nad filmem opartym na jego opowiadaniu. „Musiałam ruszyć głową, inaczej byłabym zgubiona” – powiedziała o bitwach, które toczyła na planie.[24] Wiedziała, że musi być twarda, aby przetrwać. „Długo bałam się, że jestem taka sama jak moja matka” – wyznała Weatherby’emu.

> Zastanawiam się, kiedy się załamię, jeśli zabraknie mi sił – tak jak ona. Ale mam nadzieję, że stanę się silniejsza. [...] Pytam siebie, czego się boję. Wiem, że mam talent. Wiem, że potrafię grać. Daj spokój, Marilyn. Czuję, że wciąż próbuję przypodobać się ludziom, mówię im to, co chcą usłyszeć. To też oznaka lęku. Wszyscy powinniśmy zacząć korzystać z życia, zanim się zestarzejemy. Strach jest idiotyczny. Podobnie jak wyrzuty sumienia.[25]

Nie zamierzała pozwolić, by strach rządził jej życiem. Popełniała błędy, ale starała się, by zawsze dotyczyły czegoś nowego. Moja Marilyn była wzorem samozaparcia i wyjątkowej umiejętności odkrywania się na nowo, narzędziem woli, jak mówił o niej Mailer. Chciała sama się stwarzać, co wcale nie czyni mojej Marilyn patologiczną. Wręcz przeciwnie: próbowała samodzielnie decydować i stawać się kimś, kogo szanowała. Walczyła o kontrolę nad swoim życiem, o odpowiedzialność. To, że często przegrywała – użalając się nad sobą, pogrążając się w bezradności, niedbałości i lekkomyślności – świadczy jedynie o jej człowieczeństwie.

Moja Marilyn to przede wszystkim wojowniczka. Kiedy Weatherby opowiedział jej o popołudniu spędzonym w drogerii Schwab’s na spoufalaniu się z kandydatami na aktorów, Marilyn roześmiała się

i powiedziała: „Zdałeś egzamin [...]. Teraz już wiesz, skąd pochodzimy, o co musimy walczyć i co spotyka niektórych z nas”[26]. Znała ryzyko, była oportunistką i chwytała okazje: „Nie obchodź się z przyszłością jak z kruchym wazonem” – radzi Maggie Quentinowi, gdy biorą ślub. To, że Marilyn zapewne zginęła z własnej ręki (a dla pewności muszę zaznaczyć, że, podobnie jak Mailer, jestem prawie pewna, iż przypadkowo przedawkowała), nie oznacza, że nie była wojowniczką. Jeśli nawet była skazana na przegranie tej walki, to przecież dotyczy nas wszystkich. Wszyscy umieramy, a śmierć zawsze jest w pewnym sensie wypadkiem.

Fakt, że Monroe zmarła, nie umniejsza jej siły życiowej. Gdy jest w pełni formy, jej magnetyzm oszałamia: w skądinąd nieciekawym filmie *Książę i aktoreczka* emanuje magiczną charyzmą i sprawia, że wszyscy inni aktorzy wyglądają przy niej na sztywnych i sztucznych. W *Skłóconych z życiem* bohater grany przez Eliego Wallacha, Guido, mówi jej, że „potrafi żyć pełnią życia”, podczas gdy „my wszyscy tylko szukamy kryjówki, żeby to wszystko przeczekać”. „Wypijmy za twoje życie, Roslyn, mam nadzieję, że będzie trwało wiecznie” – podsumowuje. Może powinniśmy przestać ją obwiniać o to, że tak się nie stało.

Gwiazdorstwo Marilyn było jej życiowym triumfem. A jeśli nawet wykorzystywała innych ludzi, to przecież oni odwzajemniali się jej tym samym. A może właśnie tacy są ludzie: które związki są w pełni altruistyczne? Ponieważ moja Marilyn, jak powiedział Capote, „haruje jak wół, żeby wszystkich zadowolić”[27].

A przynajmniej tak go cytuje Ernest Cunningham, gdy tworzy listę cech Marilyn na potrzeby książki *The Ultimate Marilyn*. Cunningham zaznacza także, że według niego relacja zamieszczona w *Pięknym dziecku* Capote’a „wydaje się przeinaczona albo sfabrykowana”[28]. Na kartach *Victim* Matthew Smith przytacza opowieść, którą uważa za

całkowicie wiarygodną, dotyczącą powrotu Monroe do zdrowia po operacji woreczka żółciowego:

> Odczuwała silny ból i martwiła się, że po operacji zostanie jej blizna, przez co wpadła w depresję. Właśnie w takich chwilach najbardziej brakowało jej rodziny, która mogłaby ją odwiedzać, pomagać jej i z nią rozmawiać. Na jakiś czas podobno stała się nieprzyjemna, wulgarna i zaniedbana. To dla niej tak nietypowe, że aż nie mieści się w głowie.[29]

To zależy, w co wierzymy. Wielu świadków donosi, że Monroe – z powodu depresji lub leków – często bywała brudna i nosiła poplamione ubrania. Kiedy wyjeżdżała z Nowego Jorku, żeby rozpocząć pracę nad *Skłóconymi z życiem*, jeden z fanów zobaczył ją „z workami pod oczami i plamami miesiączki na spódnicy. Nie chciałem jej oglądać w tym stanie i odwróciłem się”[30]. Dziennikarz, którego posłano, by przeprowadził z nią wywiad w 1953 roku, napisał, że zaszokował go jej wygląd: „Włosy miała w strąkach. [...] Twarz wysmarowaną kremem i rozmazane brwi. Duchowo była nadal tą samą Marilyn, ale fizycznie przypominała córkę Draculi. Zwiewałem, aż się kurzyło”[31]. Wszystkie te relacje kładą nacisk na to, w co ich autorzy chcą wierzyć, co chcą zobaczyć – a także czego nie chcą oglądać. Nie chcą dostrzec tego, co Marilyn, jak zwykle obwiniając siebie, nazywała kryjącym się w niej „potworem”; brzydoty, o której istnieniu wie większość ludzi, jeśli tylko są wobec siebie uczciwi.

Reżyser John Huston pozwala mi dostrzec cień Marilyn we wspomnieniu, które jest zarazem szczere i odświeżająco uczciwe:

> Ludzie mówią, że Hollywood złamało jej serce, ale to bzdura – była spostrzegawcza, twarda i atrakcyjna, ale podziwiała niewłaściwych ludzi i była lekkomyślnie uparta... Nie udawało się przemówić jej do rozsądku. Była przeraźliwie pretensjonalna (chodziła na te gówniane kursy w Nowym Jorku), ale zachowywała się, jakby nie rozumiała, dlaczego jest zabawna, i właśnie to tak w niej bawiło... Pod pewnymi względami była bardzo cwana [...]. Jeśli stała się ofiarą, to tylko własnych przyjaciół.[32]

Podoba mi się ten fragment, ponieważ uznaje wartość Marilyn i nie odmawia jej odpowiedzialności. Poza tym zwraca uwagę na złożone zależności między własnym ja a innymi ludźmi, między Marilyn a jej przyjaciółmi, między Marilyn a publicznością, które definiowały ją i definiują nas wszystkich. W końcu właśnie na tym polega definiowanie: na ustalaniu granic. Niepokój, jaki wciąż wzbudza jej historia, niewątpliwie dotyczy przede wszystkim granic. Dramatyczny obraz jej upadku i dyskomfort, jaki czujemy, uczestnicząc w nim za jej pośrednictwem, wskazuje nam granice determinacji i miłości oraz ujawnia barierę świadomości, która oddziela nas od siebie nawzajem. „To miłe być częścią czyichś fantazji – powiedziała Richardowi Merymanowi podczas swojego ostatniego wywiadu – ale lubimy także akceptację – ze względu na nas samych". Wszyscy chcemy, by ktoś dostrzegł nasze prawdziwe oblicze, ale to zazwyczaj prowadzi do poszukiwania siebie w innych ludziach, co zresztą nie zawsze im służy.

Los Marilyn był wyjątkowy, zarówno pod względem zła, jak i dobra, które ją spotkało, i za które w dużej mierze sama odpowiadała. Capote także powiedział, że „w Marilyn Monroe było coś wyjątkowego. Czasami eteryczna, niekiedy przypominała kawiarnianą kelnerkę"[33]. (Albo, jak słyszy bohaterka grana przez Lauren Bacall w *Jak poślubić milionera*, „Problem z tobą polega na tym, że jesteś dziewczyną, która lubi hamburgery z cebulą, tylko się do tego nie przyznajesz"). Marilyn była niepospolita, ale nie nieludzka. Wszyscy jesteśmy bardziej niestali, niż byśmy chcieli; niewielu z nas naprawdę zna siebie, a co dopiero innych. Marilyn była bardziej rozważna, niż wskazuje na to jej status dzieła sztuki: świadoma i zarazem skłonna do samozniszczenia, gdy docierała do granic swojej zdolności do przemiany. „Chce pan powiedzieć, że nie różnię się od innych – żartowała z Weatherbym. – A ja myślałam, że jestem wyjątkowa!".

Większość autorów opłakuje Marilyn na końcu jej historii, a Capote nie jest wyjątkiem: pozostawia swoją nieprzyzwoitą, roześmianą

Marilyn, żeby patrzeć w niebo i rozkoszować się żałobą po „pięknym dziecku”: „Miałem ochotę podnieść głos ponad krzyk mew i przywołać ją z powrotem: Marilyn! Marilyn! Dlaczego wszystko musiało się ułożyć tak, jak się ułożyło?”. Przynajmniej szybko otrząsa się z tego wzniosłego nastroju i dodaje: „Dlaczego życie musi się zawsze tak parszywie spieprzyć?”. Mit zazwyczaj kończy się jak u Baty, która popisuje się erudycją, wzdychając: „Ach, Marilyn. Ach, ludzkości”. Możliwe, że portret autorstwa Capote’a rzeczywiście jest tak sztuczny, jak uważa Cunningham. Każdy z nas wierzy jednak w taką Marilyn, jaką sobie wybieramy i jakiej potrzebujemy. Pożądamy Marilyn, którą chcemy posiadać albo na którą zasługujemy; identyfikujemy się z Marilyn, którą chcemy się stać albo którą rzekomo jesteśmy.

Dlatego moja ma serce na dłoni i niewyparzony język. A ostatecznie moja Marilyn wie, że nikt nie może być aż tak naturalny.

PODZIĘKOWANIA

Ta książka, podobnie jak sama Marilyn, miała wiele żyć i jest w pewnym sensie pracą zbiorową. Wielu ludzi szczodrze dzieliło się ze mną swoimi przemyśleniami i poświęcało czas, zdecydowanie ją wzbogacając. Za wszelkie pomysły i dyskusje, czytanie kolejnych wersji tekstu oraz rozmaite formy wsparcia serdeczne podziękowania otrzymują: moja rodzina (wszyscy bez wyjątku), Nancy Allen, Jon Cook, Anne Margaret Daniel, Walter Davis, Lindsay i John Duguid, Patricia Duncker, Grant Farred, Bill Gleason, Kathy Gleason, Virginia Hickley, Richard Holmes, Marion Howard, Eric Homberger, Will Howarth, Claudia Johnson, Russell Celyn Jones, Louisa Joyner, David Kasunic, Maureen Khadder, Liz Kunkle, Kristen Mary, Lynn Maxwell. Julian Murphet, Doug Nao, Laura Nash, Diane Negra, Arnold Rampersad, Martin Ruehl, John Smelcer, Laura Thompson, Tamsin Todd i Sarah Wood. Wiele dały mi także spotkania z niezwykle zaangażowaną i inteligentną publicznością odwiedzającą seminaria, panele dyskusyjne i konferencje w Princeton, Harvardzie, Cambridge, Sussex oraz University of East Anglia. Dziękuję wszystkim, którzy pomogli mi nadać kształt tym pomysłom, a także władzom UEA za urlop naukowy, dzięki któremu miałam czas je wyrazić.

Na szczególne podziękowania za pomoc w ukształtowaniu i przedstawieniu mojej wizji Marilyn zasłużyli: Diana Fuss, Michael Wood i Paul Kelleher, którzy wywarli głęboki (w każdym znaczeniu tego słowa) wpływ na moją pierwszą próbę podjęcia tego tematu; Dana Guthrie i Julie Burkley, które jako jedyne okazały się wystarczająco konsekwentne i lojalne, by stawić czoło mojej drugiej próbie, a także służyły niezwykle pomocnymi uwagami, gdy postanowiłam, że do trzech razy sztuka. To jednak Stephen Heath jako pierwszy zmusił mnie

do przyznania, że oszukiwałam, i przemyślenia całości. Dziękuję Peterowi Khadderowi, który tak bardzo się mylił podczas jednej z naszych sprzeczek, że pomógł mi dostrzec, jaki kształt powinien przybrać rozdział piąty, a także Kathleen Khadder, która przyznała mi rację. Sean Matthews zasłużył na większą wdzięczność, niż mu się wydaje, zwłaszcza za to, że pomógł mi zobaczyć moją Marilyn, zrozumiał żart, uznaje mnie za ideał intelektualistki oraz zna moje największe osiągnięcia. Jestem nieopisanie wdzięczna Johnowi Arnoldowi za kilka błyskotliwych i życzliwych analiz tekstu oraz za przedstawienie mnie George'owi. Przede wszystkim jednak dziękuję Danie za to, że nie straciła zainteresowania tym projektem i pozwoliła mi doprowadzić go do końca.

Miałam niewiarygodne szczęście, że trafiłam do wydawnictwa Granta: wszystkim jego pracownikom chciałabym powiedzieć to samo, co Marilyn w *Słomianym wdowcu*: „Jesteście po prostu eleganccy". Szczególnie dziękuję Belli Shand za wysiłek, jaki włożyła w uzyskanie praw i zdjęć, Sajidah Ahmad za troskę i inteligencję, z jakimi potraktowała mój maszynopis, a Jamiemu Keenanowi za piękny projekt okładki. Szczególne podziękowania należą się jednak George'owi Millerowi, wyjątkowemu redaktorowi, który podjął ryzyko współpracy ze mną – za pewność w działaniu, chęć omawiania każdego szczegółu i zdecydowane opinie, a także za zgodę na to, by książka tak się rozrosła. Sądziłam, że już nie ma takich redaktorów. Jestem dozgonnie wdzięczna jemu i wydawnictwu Granta.

Rodzina to od zawsze moi najbardziej oddani fani i właśnie im dedykuję tę książkę, zwłaszcza rodzicom, którzy są ze mnie niezwykle dumni i nigdy mi nie wypominali, że jej pisanie zajmuje mi tyle czasu, babci za rozsądek oraz siostrze za prowadzenie albumu z wycinkami.

UWAGI DOTYCZĄCE ŹRÓDEŁ

W niniejszej książce staram się zbadać opowieści dotyczące Marilyn Monroe i odczytać jej mit. Nie obiecuję (ani nawet nie próbuję) ukazać „prywatnego oblicza” Marilyn. Dlatego ograniczyłam się do powszechnie dostępnych historii, dokumentów i obrazów, starając się zrozumieć obecną w sferze publicznej narrację, tworzoną przez naszą kulturę i na jej potrzeby.

Poza konkretnymi tekstami, które cytuję, na treść mojej książki wywarły wpływ spostrzeżenia wielu uczonych i krytyków. Najważniejsi spośród nich to: Susan Bordo, Judith Butler, Michel de Certeau, Michel Foucault, Joan W. Scott i Eve Kosofsky Sedgwick. Interpretację *Królewny Śnieżki* na końcu rozdziału szóstego zainspirowała analiza literacka autorstwa Sandry Gilbert i Susan M. Gubar, zamieszczona w książce *Madwoman in the Attic*, kolejnym istotnym źródle, z którego korzystałam podczas pracy.

BIBLIOGRAFIA

Arnold, Eve, *Marilyn Monroe: An Appreciation*, Alfred A. Knopf, New York 1987.

Banner, Lois, *American Beauty*, Alfred A. Knopf, New York 1983.

Barris, George, *Marilyn: Her Life in Her Own Words: Marilyn's Monroe's Revealing Last Words and Photographs*, Headline, London 1995.

Barton, Sabrina, *Face Value* w zbiorze *All in Available Light: A Marilyn Monroe Reader*, red. Yona Zeldis McDonough, Touchstone, New York 2002): 120–41.

Baty, S. Paige, *American Monroe: The Making of a Body Politic*, University of California Press, Berkeley i London 1995.

De Beauvoir, Simone, *Druga płeć*, przeł. Gebriela Mycielska, Maria Leśniewska, Warszawa 2014.

Benzel, Kathryn N., *The Body as Art.: Still Photographs of Marilyn Monroe*, „Journal of Popular Culture", jesień 1991, tom 25, nr 2): 1–30.

Bronfen, Elizabeth R., *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*, Routlege, New York 1992.

Bronfen, Elizabeth R., *Death: The Navel of the Image* w zbiorze *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, red. Mieke Bal i Inge E. Boer, Amsterdam UP, Amsterdam 1994): 79–90.

Brown, Peter i Patte B. Barham, *Marilyn: The Last Take*, Dutton/Signet, New York 1992.

Buskin, Richard, *Blonde Heat: The Sizzling Screen Career of Marilyn Monroe*, Watson-Guptil, New York 2001.

Byer, Stephen, *Hefner's Gonna Kill Me When He Reads This: My Incredible Life at Playboy*, Allen-Bennett, Chicago 1972.

Capell, Frank A., *Yhe Strange Death of Marilyn Monroe*, Herald of Freedom Press, New Jersey 1969.

Capote, Truman, *Piękne dziecko* w zbiorze *Muzyka dla kameleonów*, przeł. Krzysztof Zarzecki, Warszawa 1992.

Carpozi, George, Jr. *Marilyn Monroe: 'Her Own Story'*, Belmont Books, New York 1961.

Clark, Colin, *The Prince, the Showgirl, and Me*, St Martin's Press, New York 1996.

Conway, Michael i Mark Ricci, *The Films of Marilyn Monroe*, Citadel, New York 1964.

Corliss, Richard, *Marilyn Lost and Found*, „Time", 25 maja 2001: www.time.com/time/columnist/corliss/article/0,9565,127991,00.html

Crown, Lawrence, *Marilyn at Twentieth Century-Fox*, Comet, London 1987.

Cunningham, Ernest W., *The Ultimate Marilyn*, Renaissance Books, Los Angeles 1998.

De Dienes, André, *Marilyn Mon Amour*, Sidgwick & Jackson, London 1986.

Doane, Mary Anne, *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, and Psychoanalisis*, Routledge, New York, London 1991.

Doughterty, James E., *The Secret Happiness of Marilyn Monroe*, Playboy, Chicago 1976.

Dyer, Richard, *Stars*, BFI, London 1982.

Dyer, Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, St. Martin's Press, New York 1986.

Epstein, William H., *(Post)Modern Lives: Abducting the Biographical Subject* w zbiorze *Contesting the Subject: Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, red. Epstain, Purdue UP, West Lafayette, Indiana 1991): 217–36.

Fenster, Mark, *Conspiracy Theories: Secrecy and Power in American Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999.

Fiske, John, *The Cultural Economy of Fandom* w zbiorze *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, red. Lisa A. Lewis, Routledge, London, New York 1992): 30–49.

Freeman, Lucy, *Dlaczego Norma Jean zabiła Marilyn Monroe?: portret psychologiczny*, przeł. Agnieszka Grzybek, Warszawa 1997.

Gates, David, *Becoming Marilyn*. Recenzja książki *Becoming Marilyn* Andrégo De Dienesa, „Newsweek", 12 sierpnia 2002: 54–58.

Gilbert, Sandra M. i Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale UP, New Haven, London 1979.

Goldstein, Bill, Wywiad z Joyce Carol Oates, „New York Times", 28 marca 2000: www.nytimes.com/books/00/04/02/specials/oates.html.

Goodman, Ezra, *The Fifty Year Decline and Fall of Hollywood*, Simon & Schuster, New York 1961.

Gosling, Ray, *You're in the Pictures, Honey*, Recenzja książki *Norma Jean* Freda Lawrence'a Guilesa, „The Times", 2 sierpnia 1969: 21.

Greene, Milton, *Milton's Marilyn*, Schirmer, Monachium 1994.

Guiles, Fred Lawrence, *Norma Jean: The Life of Marilyn Monroe*, McGraw-Hill, New York 1969.

Guiles, Fred Lawrence, *Norma Jean: The Life and Death of Marilyn Monroe*, Granada, London 1984), wydana w Stanach Zjednoczonych jako *Legend: The Life and Death of Marilyn Monroe*.

Gussow, Mel, *Don't Say Yes Until I Finish Talking: A Biography of Darryl F. Zanuck*, Doubleday, Garden City, New York 1971.

Hamblett, Charles, *Who Killed Marilyn Monroe?*, Leslie Frewin, London 1966.

Haskell, Molly, *From Reverence to Rape*, Holt, Rinehart, and Winston, New York 1974.

Haskell, Molly, *Engineering an Icon*. Recenzja książki *Marilyn Monroe* Barbary Leaming, „New York Times", 22 listopada 1998: 8.

Hoyt, Edwin P., *Marilyn: The Tragic Venus*, Chilton, New York 1965.

Hudson, James A., *The Mysterious Death of Marilyn Monroe*, Volitant, New York 1968.

Hyatt, Kathryn, *Marilyn: The Story of a Woman*, Seven Stories, New York 1996.

James, Clive, *Mailer's Marilyn*. Recenzja książki *Marilyn* Normana Mailera, „Commentary" 56:4, październik 1973): 44–9.

Johnson, Greg, Wywiad z Joyce Carol Oates, „Atlanta Journal-Constitution", 12 marca 2000: www.usfca.edu/fac-staff/southerr/blonde.html.

Kael, Pauline. Recenzja książki *Marylin* Normana Mailera, „New York Times", 22 lipca 1973.

Kakutani, Michiko, *The Commodified Blonde, or, Marilyn as Text*. Recenzja książki *American Monroe* S. Paige Baty, „New York Times", 1 sierpnia 1995: C17.

Kakutani, Michiko, *Darkening the Nightmare of America's Dream Girl*. Recenzja książki *Blondynka* Joyce Carol Oates, „New York Times", 31 marca 2000: E45.

Kaplan, Louise J., *Fits and Misfits: The Body of a Woman*, „American Imago", 1993, tom 50, nr 4): 457–80.

Kennicott, Philip, *Opera Redux: The Old Face of New American Opera*, styczeń 1994: www.worldandi.com/specialreport/1994/january/sall801.html.

Kidder, Clark, *Marilyn Monroe: Cover to Cover*, Krause Publications, 1999.

Kobal, John, red., *Marilyn Monroe: A Life on Film*, Hamlyn, London 1974.

Leaming, Barbra, *Marilyn Monroe*, Crown, New York 1998.

Lesser, Wendy, *The Disembodied Body of Marilyn Monroe* w zbiorze *His Other Half: Men Looking at Women Through Art*, Harvard UP, London i Cambridge 1991: 193–224.

Luce, Clare Booth, *What Really Killed Marilyn*. „Life", 7 sierpnia 1964: 68–78.

Mailer, Norman, *Marilyn*, przeł. Ewa Westwalewicz-Mogilska, Warszawa 2005.

Mailer, Norman, *Of Women and Their Elegance*, Ze zdjęciami Miltona Greena, Simon & Schuster, New York 1980.

Mailer, Norman, *Strawhead*, „Vanity Fair", kwiecień 1986: 58–67.

Marilyn Monroe, „Time", 11 sierpnia 1952: 74–82.

Marilyn Monroe: A Skinny-Dip You'll Never See on the Screen, „Life", 22 czerwca 1962: 90–92.

Marilyn Monroe: The Talk of Hollywood, „Life", 7 kwietnia 1952: 101–4

Marilyn Takes Over as Lorelei, „Life", 25 maja 1953: 79–81.

Marilyn, Part of a Jumping Picture Gallery, „Life", 9 listopada 1959: 107.

Martin, Pete, *Will Acting Spoil Marilyn Monroe?*, Bantam, Doubleday, New York 1956.

McCann, Graham, *Marilyn Monroe*, Polity, Cambridge 1988.

Mellen, Joan, *Marilyn Monroe*, Pyramid, New York 1973.

Memories of Marilyn, „Life", 17 sierpnia 1962: 63–70.

Merkin, Daphne, *Platinum Pain*. Recenzja książek *Marilyn Monroe* Barbry Leaming i *The Last Days of Marilyn Monroe* Donalda H. Wolfe'a, „New Yorker", 8 lutego 1999: 72–79.

Meryman, Richard, *Fame Can Go By*. Wywiad z Marilyn Monroe, „Life", 3 sierpnia 1962: 32–38.

Miller, Arthur, *After the Fall*, Viking, New York 1964.

Miller, Arthur, *Zakręty czasu: jedno życie*, przeł. Jolanta Mach, Warszawa 1994.

Miller, Laura, *Norma Jeane*. Recenzja książki *Blondynka* Joyce Carol Oates, „New York Times", 2 kwietnia 2000: 6.

Millet, Kate, *Marilyn, We Hardly Knew You* w zbiorze *All the Available Light: A Marilyn Monroe Reader*, red. Yona Zeldis McDonough, Touchstone, New York 2002): 78–82.

Monroe, Marilyn, *My Story*, Stein & Day, New York 1974.

Monroe's Secret Lesbian Fling. Recenzja książki *Victim: The Secret Tapes of Marilyn Monroe* Matthew Smitha, 10 sierpnia 2003: www.suntimes.co.za/2003/08/10/back-page/back01.asp.

Morin, Carole, *If the Most Famous Woman in the World Can Die...*, „New Statesman", 5 września 1997: 53.

Morley, Sheridan i Ruth Leon, *Marilyn Monroe*, Sutton, Stroud 1997.

Murray, Eunice i Rose Shade, *Marilyn: The Last Months*, Pyramid, New York 1975.

Noguchi, Thomas T. i Joseph DiMona, *Coroner to the Stars*, Corgi, London 1983.

O'Hagan, Andrew, *St. Marilyn*. Recenzja katalogu przedmiotów osobistych należących do Marilyn Monroe z domu aukcyjnego Christie's oraz książek *The Complete Marilyn Monroe* Adama Victora i *Marilyn Monroe* Barbry Leaming, „London Review of Books", 6 stycznia 2000: 3–8.

Oates, Joyce Carol, *Blondynka*, przeł. Mariusz Ferek, Poznań 2001.

Ochs, Michael, *Marilyn Monroe: From Beginning to End*, Blandford, London 1997.

Olivier, Laurence, *Wyznania aktora*, przeł. Piotr Szymanowski, Warszawa 1988.

Pepitone, Lena i William Stadiem, *Marilyn Monroe Confidential*, Simon & Schuster, New York 1979.

Piercy, Marge, *Looking Good* w zbiorze *All the Available Light: A Marilyn Monroe Reader*, red. Yona Zeldis McDonough, Touchstone, New York 2002): 103–8.

Powerful Stars Meet to Play-Act Romance, „Life", 15 sierpnia 1960: 64–7.

Ramsay, Robin, *Conspiracy Theories*, Pocket Essentials, Harpenden 2000.

Rand, Ayn, *Through Your Most Grievous Fault* w zbiorze *The Voice of Reason: Essays in Objectivist Thought*, red. Leonard Peikoff i Peter Schwartz, New American Library, New York 1989): 158–61.

Ratcliffe, Michael, *A Bat Out of Night*. Recenzja książki *Marilyn* Normana Mailera, „The Times", 8 listopada 1973: 16.

Recenzja książki *Marilyn Monroe* Maurice'a Zolotowa, „Times Literary Supplement", 17 marca 1961: 174.

Remember Marilyn, „Life", 8 września 1972: 71–4.

Riese, Randall i Neal Hitchens, *The Unabridged Marilyn: Her Life from A to Z*, Corgi Books, London 1987.

Rollyson, Carl E., Jr., *Marilyn Monroe: A Life of the Actress*, New English Library, London 1986, 1990.

Rooks-Denes, Kathy, *Marilyn*, Bantam Doubleday Dell, New York 1993.

Rosten, Norman i Sam Shaw, *Marilyn Among Friends*, Bloomsbury, London 1987.

Selsdon, Esther, *Marilyn Monroe*, Parragon, Bristol 1995.

Shaw, Sam, *Marilyn Monroe in the Camera Eye*, Hamlyn, New York 1979.

Shevey, Sandra, *The Marilyn Scandal*, William Morrow & Co., New York 1987.

Showalter, Elaine, *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*, Virago, London 1987.

Siegel, Lee, *Survival of the Misfittest*. Recenzja książki *Blondynka* Joyce Carol Oates, „New Republic", 10 lipca 2000: www.thenewrepublic.com/071000/siegel@71000.html.

Silver, Brenda R., *The Monstrous Union of Virginia Woolf and Marilyn Monroe* w zbiorze *Virginia Woolf Icon*, University of Chicago Press, Chicago 1999): 236–72.

Slatzer, Robert, *The Marilyn Files*, Shapolsky, New York 1992.

Smith, Matthew, *The Men Who Murdered Marilyn*, Bloomsbury, London 1996.

Smith, Matthew, *Victim: The Secret Tapes of Marilyn Monroe*, Century, London 2003.

Snyder, Allen, Przedmowa do książki Roberta F. Slatzera *The Life and Curious Death of Marilyn Monroe*, W.H. Allen, London 1975): xvii–xix.

Solomon, Aubrey, *Twentieth Century-Fox: A Corporate and Financial History*, Scarecrow Press, Metuchen, New Jersey i London 1988.

Southwell, David i Sean Twist, *Conspiracy Theories*, Carlton, London 1999.

Speriglio, Milo, *Marilyn Monroe – morderstwo zatuszowane*, przeł. Artur Ubik, Szczecin 1987.

Speriglio, Milo, *The Marilyn Conspiracy*, Corgi, London 1986.

Spoto, Donald, *Marilyn Monroe: biografia*, przeł. Barbara Cendrowska, Warszawa 1998.

Steinem, Gloria, *Marilyn: Norma Jeane*, Zdjęcia George Barris, Victor Gollancz, London 1987, nowe wydanie Orion, 2001.

Stern, Bert, *Marilyn Monroe: The Complete Last Sitting*, Schirmer, Monachium 1992.

Summers, Anthony, *Bogini: tajemnice życia i śmierci Marilyn Monroe*, przeł. Grażyna Jagielska i Henryk Ziętek, Warszawa 1996.

Taylor, Roger G., *Marilyn on Marilyn*, Omnibus, London 1983.

To Aristophanes and Back, „Time", 14 maja 1956: 74–82.

Trilling, Diana, *The Death of Marilyn Monroe* w zbiorze *Clarement Essays*, Secker & Warburg, London 1965): 229–43.

Turim, Maureen, *Gentlemen Consume Blondes* w zbiorze *Issues in Feminist Film Criticism*, red. Patricia Erens, Indiana UP, Bloomington i Indianapolis 1990): 101–11.

Victor, Adam, *The Complete Marilyn Monroe*, Thames & Hudson, London 2000.

Wagenknecht, Edward C., red., *Mailyn: A Composite View*, Chilton Book Co, Philadelfia 1969.

Walk Like This, Marilyn, „Life", 20 kwietnia 1959: 101–4.

Warner, Marina, *From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*, Chatto & Windus, London 1994.

Weatherby, W.J., *Conversations with Marilyn*, Paragon, New York 1976.

Wolfe, Donald H., *The Assassination of Marilyn Monroe*, Little, Brown, London 1998.

Woodward, Richard B., *Iconomania: Sex, Death, Photography, and the Myth of Marilyn Monroe* w zbiorze *All the Available Light: A Marilyn Monroe Reader*, red. Yona Zeldis McDonough, Touchstone, New York 2002): 10–34.

Zolotow, Maurice, *Marilyn Monroe*, W.H. Allen, London 1961.

Zolotow, Maurice, *Marilyn Monroe*, wydanie poprawione z nowym wprowadzeniem i epilogiem, HarperCollins, New York 1990.

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

s. 6 – fot. © Cecil Beaton Studio Archive, Sotheby's London

s. 24 – fot. Seven Year Itch, za: „The Corpus Christi Caller-Times", 16 września 1954, s. 20 / newspapers.com

s. 48 – fot. © Shaw Family Archives / Getty Images

s. 96 – okładka książki Maurice'a Zolotowa Marylin *Monroe. A Biography* wydanej nakładem Harcourt Brace and Company, 1960

s. 172 – fot. Norma Jean Baker w wieku dwunastu lat, 1938

s. 175 – fot. André de Dienes

s. 211 – fot. za: „Modern Screen", listopad 1952, s. 52 / archive.org

s. 232 – fot. © Teichnor Bros., Boston

s. 280 (*góra*) – fot. za: „TV Radio Mirror" vol. 55, no. 6, May 1961, s. 22 / archive.org; (*dół*) – fot. za: „Kingsport Times-News", August 14th, 1957, s. 10

s. 342 – fot. za: „TV Radio Mirror" vol. 55, no. 6, May 1961, s. 24 / archive.org

s. 416 – fot. © Elliott Erwitt / Magnum Photos / PhotoPower

Wydawnictwo Marginesy dołożyło należytej staranności w rozumieniu art. 335 par. 2 kodeksu cywilnego w celu odnalezienia aktualnych dysponentów autorskich praw majątkowych do zdjęć opublikowanych w książce.

Z uwagi na to, że przed oddaniem niniejszej książki do druku nie odnaleziono niektórych autorów zdjęć, Wydawnictwo Marginesy zobowiązuje się do wypłacenia stosownego wynagrodzenia z tytułu wykorzystania zdjęć aktualnym dysponentom autorskich praw majątkowych niezwłocznie po ich zgłoszeniu do Wydawnictwa Marginesy.

PRZYPISY

WPROWADZENIE

[1] Mailer, *Marilyn*, 11.

[2] Morin, 53.

[3] Victor, 36.

1. TWORZENIE WIZERUNKU. 1946–1962

[1] Patrz początek rozdziału 4.

[2] Gates, 56.

[3] Guiles (1969), 143.

[4] Mellen, 22.

[5] Summers, 12.

[6] McCann, 169.

[7] Spoto, 418.

[8] Oates, t. 2, 171.

[9] Johnson, brak numeru strony.

[10] Baty, 69.

[11] W przekładzie Stanisława Barańczaka.

[12] Cunningham, 30.

[13] Summers, 165.

[14] Riese i Hitchens, ix.

[15] Mailer, *Marilyn*, 5–6.

[16] Victor, 270.

[17] Millett, 80.

[18] Mailer, *Marilyn*, 6.

[19] Victor, 267.

[20] Rollyson, 55.

[21] Dyer, *Heavenly Bodies*, 36.

[22] Zacytowane u Cunninghama, 38.

[23] Haskell, *From Reverence*, 254.

[24] Tamże, 254–255.

[25] McCann, 33.

[26] Baty, 24, wyróżnienie za autorem.

[27] Gates, 56.

[28] Mailer, *Marilyn*, 9.

[29] Zolotow (1961), 311.

[30] De Beauvoir, 229.

[31] Victor, 40.

[32] Zolotow (1961), 313.

[33] Baty, 23.

[34] Victor, 267.

[35] *To Aristophanes*, 80.

[36] Cytowane u Zolotowa (1961), 194.

[37] Cytowane u Victora, 267.

[38] O'Hagan, 6.

[39] Ochs, 52.

[40] Martin, 32.

[41] Meryman, 36.

[42] Steinem, 17.

[43] Gates, 56.

[44] Banner, 284.

[45] Piercy, 105.

[46] Carpozi, 105–106.

[47] Buskin, 229.

[48] Leaming, 322.

[49] Miller, *Po upadku*, 77.

[50] Dyer, *Stars*, 31.

[51] Baty, 57–58.

[52] Piercy, 107.

[53] Victor, 6.

[54] Tamże.

[55] *Marilyn Monroe*, 88.

[56] Dyer, *Heavenly Bodies*, 20.

[57] Benzel.

[58] Na przykład Benzel, Dyer, Lesser, McCann.

[59] Byer, 21.

[60] *Marilyn Monroe*, 88.

[61] *Marilyn Monroe: The Talk of Hollywood*, 104.

[62] *To Aristophanes*, 74.

[63] Goodman, 240.

[64] McCann, 77.

[65] Cunningham, 245.

[66] Arnold, 10.

[67] Benzel, 14.

[68] Cunningham, 231.

[69] Arnold, 25–26.

[70] Tamże, 27.

[71] Benzel, 3.

[72] Greene, 21.

[73] Stern, 17.

[74] Tamże, 28, oryginalne podkreślenie.

[75] Barton, 138.

[76] Cunningham, 45.

[77] Zacytowane u Summersa, 189.

[78] Rollyson, 38.

[79] Arnold, 17.

[80] Rollyson, 59.

[81] Buskin, 104.

[82] Tamże, 126.

[83] Rollyson, 67.

[84] Miller, *Zakręty czasu*, 325.

[85] Buskin, 145.

[86] Leaming, 76.

[87] McCann, 87.

[88] Barton, 126.

[89] Rollyson, 76.

[90] Dyer, *Stars*, 11.

[91] *To Aristophanes*, 80–81.

[92] Rollyson, 87–88.

[93] Tamże, 89.

[94] Tamże, 127.

[95] Tamże.

[96] Buskin, 199.

[97] Tamże, 10.

[98] Tamże, 203.

[99] Tamże, 9.

[100] McCann, 104.

[101] Shaw, 98.

[102] Rollyson, 155; McCann, 107.

[103] Buskin, 218.

[104] *Powerful Stars*, 68.

[105] Buskin, 229.

[106] Wolfe, 431.

[107] Rollyson, 200–201.

[108] Barton, 127.

2. TWORZENIE ŻYCIA. 1946–2003

[1] O’Hagan, 6.

[2] Spoto, 384.

[3] McCann, 22.

[4] Spoto, 254.

[5] Recenzja Zolotowa, 174.

[6] Zolotow (1961), 50.

[7] Cunningham, 285.

[8] Guiles (1969), 77, oryginalne podkreślenie.

[9] Tamże, 333.

[10] Gosling, 21.

[11] Mailer, *Marilyn*, 5.

[12] Tamże, 16, oryginalne podkreślenie.

[13] Ratcliffe, 16.

[14] Mailer, *Marilyn*, 8.

[15] James, 44.

[16] Corliss, brak numeru strony; Merkin, 72.

[17] Victor, 260.

[18] Speriglio, *Conspiracy*, 20.

[19] Corliss, brak numeru strony.

[20] Riese i Hitchens, 302.

[21] Guiles (1984), 60.

[22] Mailer, *Strawhead*, 63.

[23] Riese i Hitchens, 504.

[24] McCann, 8.

[25] Summers, 12.

[26] Zolotow (1990), 4.

[27] Kennicott, brak numeru strony.

[28] *Commodified Blonde*, 17.

[29] O’Hagan, 7.

[30] Johnson, brak numeru strony.

[31] Smith (1996), 73.

[32] Smith, *Victim*, 41.

[33] Wolfe, 122–123.

[34] Guiles (1984), 37.

[35] Miller, *Zakręty czasu*, 399.

[36] Cunningham, 241.

[37] „Monroe”, *My Story*, 108.

[38] Spoto, 255.

[39] Steinem, 12.

[40] Zacytowane tamże, 87.

[41] Cunningham, 30.

[42] Summers, 16–17.

[43] Mailer, *Marilyn*, 13.

[44] Miller, *After the Fall*, 5.

[45] Tamże, 80.

[46] Tamże, 61.

[47] Tamże, 76–77; oryginalne podkreślenia.

[48] Tamże, 106.

[49] Tamże, 113.

[50] Tamże, 119.

[51] Tamże, 120.

[52] Tamże, 161.

[53] Tamże, 121.

[54] Tamże, 122–123.

[55] Miller, *Zakręty czasu*, 565.

[56] Tamże, 572.

[57] Tamże, 572.

[58] Tamże, 408.

[59] Tamże, 261, 399.

[60] Tamże, 388.

[61] Tamże, 388.

[62] Tamże, 519, oryginalne podkreślenie.

[63] Tamże, 521.

[64] Tamże, 330.

[65] Zacytowane u Summersa, 152–153.

[66] Miller, *Zakręty czasu*, 470.

[67] McCann, 159.

[68] Mailer, *Marilyn*, 12.

[69] Johnson, brak numeru strony.

[70] Mailer, *Marilyn*, 15.

[71] Baty, 98.

[72] Mailer, *Marilyn*, 62–63.

[73] Johnson, brak numeru strony.

[74] Kakutani, *Darkening*, 45.

[75] Zacytowane u Summersa, 94.

[76] Oates, *Blondynka*, t. 1, 433.

[77] Mailer, *Marilyn*, 122, oryginalne podkreślenie.

[78] Hyatt, 153–154.

[79] Hyatt, 46, oryginalne podkreślenie.

[80] Oates, *Blondynka*, t. 1, 288.

[81] Guiles (1984), 19.

[82] Summers, 104.

[83] Mailer, *Marilyn*, 105.

[84] Oates, *Blondynka*, t. 2, 454.

[85] Tamże, t. 1, 288.

3. „DO WIDZENIA, NORMO JEANE”. 1926–1946

[1] Cunningham, 117.

[2] Goldstein, brak numeru strony.

[3] Steinem, 54.

[4] Kobal, 9.

[5] Rooks-Denes, 10.

[6] Morley i Leon, 1.

[7] Guiles (1984), x.

[8] Spoto, 24.

[9] Summers, 13.

[10] Spoto, 24.

[11] Summers, 70.

[12] Spoto, 24.

[13] Victor, 25–26.

[14] Shevey, 51.

[15] Spoto, 24.

[16] Summers, 13.

[17] Mailer, *Marilyn*, 289.

[18] Oates, *Blondynka*, t. 2, 492.

[19] Summers, 17.

[20] Tamże, 354.

[21] Baty, 33.

[22] Tamże, 33.

[23] Showalter, 204.

[24] Summers, 15.

[25] Tamże, 15–16.

[26] Tamże, 159–160.

[27] Leaming, 397.

[28] Guiles (1984), 6–7.

[29] Leaming, 51.

[30] Wolfe, 129.

[31] Summers, 14.

[32] Guiles (1984), 9.

[33] Spoto, 40–41.

[34] Steinem, 218.

[35] Tamże, 159.

[36] Tamże, 12.

[37] „Monroe”, *My Story*, 23.

[38] Guiles (1984), 4.

[39] Steinem, 82.

[40] Guiles (1984), 37; Summers, 15; Spoto, 25–62; Leaming, 11.

[41] Spoto, 165.

[42] Guiles (1984), 23.

[43] Summers, 26.

[44] Spoto, 62.

[45] Guiles (1984), 37.

[46] Tamże, 38.

[47] Summers, 27.

[48] Rollyson, 13.

[49] Steinem, 65–66.

[50] Mailer, *Marilyn*, 56.

[51] Spoto, 62.

[52] Tamże, 56.

[53] Wolfe, 144–145.

[54] Tamże, 146, oryginalne podkreślenia.

[55] Spoto, 37.

[56] Leaming, 12.

[57] Pepitone, 86.

[58] Summers, 31.

[59] Guiles (1984), 50.

[60] Tamże, 43.

[61] Mailer, *Marilyn*, 59.

[62] Tamże, 62.

[63] Tamże, 66.

[64] Summers, 28–29.

[65] Spoto, 79.

[66] Tamże, 84.

[67] Tamże, 84.

[68] Oates, *Blondynka*, t. 1, 195.

[69] Spoto, 98.

[70] „Marilyn”, *My Story*, 47.

[71] Tamże, 48.

[72] Summers, 21.

[73] Wolfe, 237.

[74] Guiles (1984), 69.

[75] Tamże, 73.

[76] Tamże.

[77] Tamże.

[78] Tamże, 65–66.

[79] Spoto, 114.

[80] Wolfe, 234.

[81] Steinem, 49.

[82] Freeman, 154–155.

[83] Rollyson, 24.

[84] Zolotow (1961), 55–56, oryginalne podkreślenie.

[85] Mailer, *Marilyn*, 86.

[86] Wolfe, 562.

[87] Warner, 366–367.

[88] McCann, 20, 94.

[89] Warner, 368.

[90] Mellen, 42.

[91] Barris, 12.

[92] Kaplan, 462.

[93] Mailer, *Marilyn*, 269–270.

[94] Tamże, 205.

[95] Mellen, 28.

[96] Mailer, *Marilyn*, 418.

[97] Steinem, 79.

[98] Summers, 21.

4. „NAGA PRAWDA”. 1946–1952

[1] Doane, 255.

[2] Kaplan, 7.

[3] Freeman, 24.

[4] Barris, 4.

[5] Summers, 16–17.

[6] Freeman, 159.

[7] Summers, 17, 21–22.

[8] Guiles (1984), 55.

[9] Mellen, 26.

[10] Guiles (1984), 34.

[11] Zacytowane u Spoto, 191.

[12] Zacytowane u Zolotowa (1961), 228.

[13] McCann, 66.

[14] Mailer, *Marilyn*, 51.

[15] Weatherby, 4.

[16] Guiles (1969),140.

[17] Mailer, *Marilyn*, 9.

[18] Summers, 93.

[19] Spoto, 284.

[20] Weatherby, 147.

[21] Tamże, 146.

[22] Tamże, 154.

[23] „Monroe”, *My Story*, 21–22.

[24] Freeman, 133.

[25] Guiles (1984), 97.

[26] Freeman, 53.

[27] Tamże, 68.

[28] Zacytowane u McCanna, 76; Victor, 279; Mailer, *Marilyn*, 75.

[29] Summers, 12.

[30] Victor, 163–164.

[31] Kidder, 131.

[32] Mailer, *Marilyn*, 111.

[33] Leaming, 10.

[34] Spoto, 142.

[35] Zolotow (1961), 66.

[36] Guiles (1969), 78.

[37] Tamże, 79.

[38] Tamże, 76–77.

[39] Gussow, 173.

[40] Mailer, *Marilyn*, 92.

[41] Summers, 44–46.

[42] Rollyson, 96.

[43] Spoto, 130.

[44] Hyatt, 46.

[45] Steinem, 90.

[46] Oates, 188.

[47] Rollyson, 27.

[48] Guiles (1984), 83.

[49] Summers, 25; Spoto, 125.

[50] Leaming, 16.

[51] Summers 41.

[52] Miller, *Zakręty czasu*, 388.

[53] Summers, 43.

[54] Zacytowane u Weatherby'ego, 144.

[55] Oates, *Blondynka*, 185.

[56] Rand, 158.

[57] Leaming, 31.

[58] Steinem, 113.

[59] Weatherby, 146.

[60] Fiske, 42.

[61] *Monroe's Secret Lesbian Fling*, brak numeru strony.

[62] Showalter, 129.

[63] Capote, 206.

[64] Spoto, 169.

[65] Summers, 58.

[66] Tamże, 31.

[67] Tamże, 17.

[68] Spoto, 170.

[69] Guiles (1984), 120.

[70] Leaming, 42.

[71] Zacytowane u Spoto, 203.

[72] Zacytowane u Zolotowa (1961), 311.

[73] Stern, 42.

[74] Doane, 265.

5. „KOBIECE PROBLEMY”. 1952–1961

[1] Guiles (1984), 165.

[2] Summers, 180.

[3] Guiles (1984), 4.

[4] Tamże.

[5] Steinem, 156.

[6] Brown i Barham, 12–13.

[7] Tamże, 14.

[8] Guiles (1984), 175.

[9] Mailer, *Marilyn*, 201.

[10] Rollyson, 69.

[11] Guiles (1984), 142, 155.

[12] Summers, 81.

[13] Leaming, 72.

[14] Rollyson, 69.

[15] Guiles (1984), 155.

[16] Spoto, 212.

[17] Summers, 33.

[18] Rollyson, 67.

[19] Spoto, 217–219.

[20] Snyder, xvii−xviii.

[21] Carpozi, 99.

[22] Wolfe, xi, 13.

[23] Guiles (1984), 158.

[24] Tamże.

[25] Summers, 91.

[26] Spoto, 361, 309, Summers, 95.

[27] Summers, 96.

[28] Rollyson, 85.

[29] Summers, 94–95.

[30] Wolfe, 318, 384.

[31] Spoto, 221.

[32] Wolfe, 295.

[33] Spoto, 242.

[34] Leaming, 90.

[35] Tamże, 94.

[36] Summers, 107.

[37] Guiles (1984), 178.

[38] Spoto, 273.

[39] Summers, 114.

[40] Tamże, 113.

[41] Spoto, 249.

[42] Guiles (1984), 177.

[43] Leaming, 131.

[44] Guiles (1984), 181.

[45] Summers, 116.

[46] Spoto, 276.

[47] Leaming, 123.

[48] Spoto, 283.

[49] Tamże, 289.

[50] Trilling, 241.

[51] Spoto, 318.

[52] Haskell, *Engineering*, 8.

[53] Riese i Hitchens, 549.

[54] *Walki Like This*, 104.

[55] Johnson, brak numeru strony.

[56] Spoto, 364.

[57] Tamże, 467.

[58] Freeman, 18.

[59] Tamże, 67.

[60] Summers, 158–159.

[61] Guiles (1984), 243–244.

[62] Spoto, 341.

[63] Weatherby, 74.

[64] Spoto, 341.

[65] Leaming, 234.

[66] Summers 226.

[67] Spoto, 389.

[68] Tamże, 390.

[69] Guiles (1984), 264.

[70] Mailer, *Marilyn*, 212.

[71] Tamże, 220.

[72] Steinem, 153.

[73] Spoto, 359, 384.

[74] Mailer, *Marilyn*, 211–212.

[75] Leaming, 289.

[76] Tamże, 289.

[77] Summers, 178–179.

[78] Wolfe, 365.

[79] Rollyson, 190.

[80] Tamże, 143.

[81] Olivier, 170.

[82] Rollyson, 148.

[83] Wolfe, 361–362.

[84] Guiles (1984), 228.

[85] Mailer, *Marilyn*, 211.

[86] Rollyson, 146.

[87] Summers, 175.

[88] Freeman, 78.

[89] Mailer, *Marilyn*, 213.

[90] Spoto, 350–353.

[91] Tamże, 354.

[92] Weatherby, 84.

[93] Summers, 175.

[94] Tamże, 175.

[95] Olivier, 251.

[96] Summers, 189.

[97] Guiles (1969), 241–242.

[98] Tamże, 254.

[99] Mailer, *Marilyn*, 11.

[100] Oates, *Blondynka*, t. 2, 342.

[101] Spoto, 377.

[102] Tamże, 364.

[103] Wolfe, 395.

[104] Oates, *Blondynka*, t. 2, 350.

[105] Wolfe, 396.

[106] Guiles (1984), 311.

[107] Wolfe, 399.

[108] Summers, 191.

[109] Guiles (1984), 248.

[110] Leaming, 113.

[111] Tamże, 372.

[112] Brown i Barham, 312–313.

[113] Wolfe, 431.

[114] Steinem, 102.

[115] Leaming, 367.

[116] Wolfe, 401.

[117] Spoto, 404.

[118] Summers, 206.

[119] Spoto, 407.

[120] Rollyson, 219.

[121] Freeman, 19.

[122] Steinem, 190–191.

[123] Mailer, *Marilyn*, 7–8.

[124] Summers, 71.

[125] Tamże, 71.

[126] Spoto, 359.

[127] Summers, 31.

[128] Tamże, 160.

[129] Tamże, 304.

[130] Spoto, 142.

[131] Brown i Barham, 307.

[132] Tamże, 306.

[133] Tamże, 307.

[134] Freeman, 135.

[135] Tamże, 181–182.

[136] Summers, 320.

[137] Freeman, 54.

[138] Summers, 31.

[139] Tamże, 184.

[140] Mailer, *Marilyn*, 221–222.

[141] Tamże, 222.

[142] Summers, 31.

[143] Tamże, 196.

[144] Tamże, 199.

[145] Showalter, 78.

[146] Mailer, *Marilyn*, 216–217.

6. FEMME FATALE. 1961–1962

[1] Zolotow (1961), 55.

[2] Guiles (1984), 181.

[3] Mailer, *Marilyn*, 234.

[4] Summers, 264.

[5] Tamże, 280.

[6] Trilling, 239.

[7] Brown i Barham, 296.

[8] Baty, 35.

[9] Summers, 187.

[10] Zacytowane u Summersa, 281.

[11] Mailer, *Marilyn*, 259–260, oryginalna elipsa.

[12] Guiles (1984), 299.

[13] Spoto, 427.

[14] Shevey, 21.

[15] Steinem, 169.

[16] Zacytowane u Zolotowa (1961), 177.

[17] Rollyson, 229.

[18] Guiles (1969), 311, 317.

[19] Summers, 283.

[20] Tamże, 279.

[21] Brown i Barham, 6.

[22] Tamże, 266.

[23] Spoto, 475, 488.

[24] Wolfe, 526.

[25] Leaming, 418.

[26] Guiles (1969), 306.

[27] Summers, 215.

[28] Brown i Barham, 300.

[29] Spoto, 463.

[30] Leaming, 391–392.

[31] Wolfe, 474.

[32] Guiles (1984), 307.

[33] Wolfe, 213–215.

[34] Spoto, 441.

[35] Tamże, 511.

[36] Guiles (1969), 318.

[37] Wolfe, 446.

[38] Leaming, 384.

[39] Spoto, 453.

[40] Brown i Barham, 179.

[41] Summers, 224, Wolfe, 402.

[42] Mailer, *Marilyn*, 275.

[43] Brown i Barham, 375.

[44] Summers, 223.

[45] Tamże, 223.

[46] Spoto, 455–456.

[47] Tamże, 522–523.

[48] Wolfe, 122.

[49] Summers, 220.

[50] Brown i Barham, 270–271.

[51] Leaming, 521.

[52] Guiles (1969), 320.

[53] Summers, 297–298.

[54] Spoto, 504.

[55] Tamże, 510–511.

[56] Brown i Barham, 360.

[57] Wolfe, 543–544.

[58] Tamże, 546.

[59] Tamże, 547.

[60] Leaming, 423.

[61] Guiles (1969), 322.

[62] Leaming, 423.

[63] Guiles (1969), 322.

[64] Leaming, 423.

[65] Guiles (1969), 324.

[66] Leaming, 423.

[67] Guiles (1969), 324.

[68] Leaming, 425.

[69] Guiles (1969), 324–327.

[70] Tamże, 325–326.

[71] Leaming, 427.

[72] Leaming, 425–426.

[73] Mailer, *Marilyn*, 280.

[74] Tamże, 282.

[75] Tamże.

[76] Tamże, 279–280.

[77] Tamże, 283.

[78] Tamże, 284–285.

[79] Spoto, 558.

[80] Summers, 331.

[81] Noguchi, 74.

[82] Tamże, 68.

[83] Tamże, 81.

[84] Wolfe, 562.

[85] Summers, 307.

[86] Brown i Barham, 332.

[87] Wolfe, 561.

[88] Brown i Barham, 332.

[89] Tamże, 332.

[90] Summers, 308.

[91] Wolfe, 563.

[92] Tamże, 79.

[93] Summers, 310.

[94] Tamże, 309.

[95] Tamże, 310.

[96] Spoto, 524–525.

[97] Tamże, 526.

[98] Tamże, 527.

[99] Summers, 309.

[100] Tamże, 310.

[101] Spoto, 527.

[102] Tamże, 528.

[103] Brown i Barham, 333.

[104] Wolfe, 566.

[105] Tamże, 567.

[106] Tamże, 569.

[107] Summers, 333–334, Spoto, 533.

[108] Smith, 158.

[109] Brown i Barham, 365.

[110] Spoto, 555.

[111] Tamże, 557.

[112] Summers, 337.

[113] Tamże, 353–356.

[114] Brown i Barham, 382.

[115] Tamże.

[116] Tamże.

[117] Tamże, 367.

[118] Spoto, 540–541.

[119] Tamże, 541.

[120] Tamże, 541–545.

[121] Summers, 331.

[122] Wolfe, 36–38.

[123] Tamże, 36.

[124] Tamże, 35.

[125] Tamże, 574–575.

[126] Guiles (1984), 328.

[127] Spoto, 551.

[128] Summers, 315.

[129] Wolfe, 32.

[130] Tamże, 32, 149.

[131] Summers, 21.

[132] Zacytowane u Summersa, 315.

[133] Noguchi, 66.

[134] McCann, 188.

[135] Baty, 174–175.

[136] Bronfen, *Over Her Dead Body*, 72.

[137] Oates, *Blondynka*, t. 2, 430.

[138] Wolfe, 567.

[139] Southwell i Twist, 15.

[140] Fenster, xiv.

[141] Ramsay, 20.

[142] Leaming, 431.

[143] Summers, 403.

[144] Baty, 157.

[145] Tamże, 158.

[146] Bronfen, *Over Her Dead Body*, 140–141.

[147] Tamże, 142.

[148] Smith (2003), 181–182.

[149] Tamże, 205.

POSŁOWIE. MOJA MARILYN

[1] Capote, 210.

[2] Weatherby, 60.

[3] Freeman, 201.

[4] Victor, 279.

[5] Cunningham, 38.

[6] Victor, 52.

[7] Tamże, 52.

[8] Tamże, 293.

[9] Summers, 133.

[10] Weatherby, 126.

[11] Tamże, 183.

[12] Cunningham, 300.

[13] Clark, 111–112.

[14] Weatherby, 143.

[15] Summers, 53.

[16] Spoto, 135.

[17] Weatherby, 70.

[18] Miller, *After the Fall*, 105–108.

[19] Guiles (1984), 111.

[20] Meryman, 30.

[21] Shaw, 92.

[22] Summers, 185.

[23] Tamże, 186.

[24] Spoto, 409.

[25] Weatherby, 147.

[26] Tamże, 93.

[27] Cunningham, 39.

[28] Tamże, 291.

[29] Smith (2003), 246.

[30] Summers, 201.

[31] Tamże, 100.

[32] Morley i Leon, 104–105.

[33] Riese i Hitchens, 73.

[1*] „Did you have anything on?” – „Miałaś coś na sobie?”, ale także: „Czy miałaś coś włączone?” (przyp. tłum.)

[2*] Pojawiały się plotki o rolach Marilyn także w kilku innych filmach. Richard Buskin w książce *Blonde Heat: The Sizzling Career of Marilyn Monroe* „starannie przeanalizował” poniższe produkcje i nie znalazł „żadnego dowodu” na obecność w nich Monroe: *Szokująca panna Pilgrim*, *Mama nosiła trykoty*, *The Challenge*, *You Were Meant for Me*, *Deep Waters*, *Green Grass of Wyoming* i *Spotkajmy się po przedstawieniu*. Odrzuca również wciąż powracające plotki o pojawieniu się Monroe w erotycznym fimie *Apples, Knockers, and Coke*. Ludzie uporczywie utożsamiają młodą Monroe z filmami pornograficznymi, lecz wszyscy jej najważniejsi biografowie są zgodni, że to fałszywe pogłoski.

[3*] Oto pełna treść recenzji, która przyznaje książce Leaming jedną gwiazdkę na pięć: „Czytelnik z mass, 14 grudnia, 1996 szkoda czasu... [*sic!*] ci z was, którzy wierzą, że MM została zamordowana, niech nie tracą czasu na tę przygnębiającą lekturę. Nie wiem, skąd autorka czerpie informacje, ale przedstawia MM jako dziwaczkę o samobójczych skłonnościach. a [*sic!*] ja nie chcę na nią patrzeć w taki sposób. Doczytałem tylko z ciekawości [*sic!*]”.

[4*] Tak naprawdę forma stenograficznej notatki to ulubiony zabieg Oates podczas przedstawiania myśli postaci, ale jako że zazwyczaj stosuje ją w przypadku seryjnych zabójców w książkach takich jak *Zombie* czy *The Barrens*, trudno stwierdzić, czy taka technika przysłużyła się Monroe.

[5*] Według czwartego wydania klasyfikacji zaburzeń psychicznych Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego (DSM-IV), która stanowi obowiązujący standard diagnostyczny, schizofrenia nie jest tym samym co „osobowość rozszczepiona” ani „osobowość mnoga”. Charakteryzuje ją raczej „szeroka gama” objawów, które „w znaczny sposób upośledzają funkcje poznawcze i emocjonalne”. Wśród kryteriów schizofrenii wyróżniamy takie psychotyczne zaburzenia jak halucynacje, urojenia, słyszenie wewnętrznych głosów, zaburzenia mowy oraz zaburzenia zachowania lub katatonia.

[6*] Poszlaki potwierdzające mój wniosek, że Marilyn uporczywie utożsamiano ze schizofrenią rozumianą jako osobowość mnoga, można znaleźć w internecie, już na pierwszej stronie wyników wyszukiwania w Google z 23 czerwca 2003 roku: w 2001 roku niemiecki dramatopisarz Gerlind Reinshagen wystawił sztukę, do której zatrudnił sześć aktorek mających odtwarzać „schizofreniczne skłonności” Marilyn Monroe; w jednej z recenzji *Blondynki* czytamy, że „diagnoza Gladys jako schizofreniczki jest powiązana z podwójnym życiem jej córki Normy Jeane jako «Marilyn»” (www.etext.org/Zines/Critique/article/blonde.html); „Marilyn miała depresję

i skłonności samobójcze, a zapewne także schizofrenię” (www.pharo.com/intelligence/marilyn_monroe/articles/ifmm_03_eunice_murray.asp); „Pod koniec życia Marilyn jej psychiatra, dr Ralph Greenson, podobno zasugerował swoim kolegom, że Monroe cierpi na schizofrenię. Mówiło się, że Marilyn «miała w sobie dwie osobowości»” (www.pennylaing.freeserve.co.uk/what_really_killed_marilyn.htm).

[7*] Smith kurtuazyjnie tłumaczy w przedmowie, że „niektóre odwołania pominięto ze względu na obyczajność. Gdybym opublikował rzeczone fragmenty taśm, Marilyn zostałaby upokorzona, a moi czytelnicy również musieliby się za nią wstydzić” (Smith, xvi).

[8*] Summers nie podaje niemal żadnych szczegółów ani kontekstu dla przytoczonego cytatu (cała notka bibliograficzna brzmi: *Suicide*, „New York Post”, 7 sierpnia 1962). Chociaż nie wierzy w zawarte w *My Story* relacje dotyczące gwałtu w dzieciństwie, przyjmuje na wiarę opowieść o próbie samobójczej w młodości, chociaż prasa wspomina o niej dopiero dwa dni po „zapewne samobójczej” śmierci Monroe.

[9*] Lee Strasberg okazał się głównym spadkobiercą majątku Monroe, który, według najnowszych szacunków, w chwili jej śmierci był wart około miliona dolarów (często podaje się sumę stu tysięcy dolarów, ale chodzi tutaj jedynie o gotówkę; Marilyn miała także nieruchomości, przedmioty osobiste, w tym biżuterię, udziały w swojej wytwórni oraz dziesięcioprocentowy udział w zyskach z filmów *Pół żartem, pół serio*, *Książę i aktoreczka* oraz *Skłóceni z życiem*. Pozostawiła skromny spadek swoim przyjaciołom, takim jak Rostenowie oraz sekretarka May Reis, założyła fundusz powierniczy w celu finansowania leczenia matki, a 25 procent wartości pozostałego majątku otrzymała psychiatra Marianne Kris, aby „wykorzystała te środki w celu rozwoju wybranych przez nią instytucji i grup psychiatrycznych”. Główna część pozostałego majątku (75 procent), wliczając osobiste przedmioty Monroe, trafiła do rąk Strasberga; w testamencie znalazł się zapis, że Lee powinien rozdać osobiste przedmioty jej „przyjaciołom, kolegom i tym, którzy są mi bliscy”. Ze względu na prawne przepychanki oraz podatkowe niejasności spadkobiercy otrzymali pieniądze dopiero w 1971 roku. Paula Strasberg zmarła w 1966 roku, a Lee w 1968 roku ożenił się z Anną Mizrahi, której Monroe nigdy nie spotkała. Po śmierci Lee Strasberga w 1982 roku Anna Strasberg odziedziczyła zyski z majątku Monroe, wliczając znaczne sumy otrzymywane za udzielanie licencji na wykorzystanie nazwiska i podobizny Marilyn. Lee Strasberg, wbrew instrukcjom, nie rozdał osobistych przedmiotów Monroe. W 1999 roku Anna Strasberg sprzedała je na licytacji w domu aukcyjnym Christie’s, na czym zarobiła około czternastu milionów dolarów. Sprawy majątkowe uporządkował prawnik Roger Richman w 1982 roku; obecnie interesy Monroe reprezentuje CMG (Curtis Managemant Group Worldwide), która stara się „zakazać wszelkich wzmianek

o małżeństwach i rozwodach Marilyn, jej problemach zdrowotnych, rzekomych uzależnieniach oraz, oczywiście, okolicznościach śmierci". Agencja Rogera Richmana zastrzegła imiona „Marilyn", „Marilyn Monroe" i „Norma Jeane", co, jak zauważa Adam Victor, skutkuje tym, że „nawet wymienienie nazwiska gwiazdy stanowi obecnie pogwałcenie praw autorskich" (Victor, 95).

[10*] Firma Marilyn Monroe Productions wyprodukowała również przy współpracy z Foxem film *Przystanek autobusowy*, a także pracowała nad obrazem *Something's Got to Give*, gdy Marilyn zmarła; to jedyne trzy filmy, w które była zaangażowana.

[11*] Rzadziej wspomina się o tym, że Monroe wypowiada te słowa podczas grzebania w szufladzie, gdy jest zwrócona tyłem do kamery. Wilder mógł nagrać tę kwestię i dodać ją w postprodukcji, ale upierał się, aby Marilyn do skutku powtarzała ujęcie, co wskazuje na to, że doszło między nimi do otwartej próby sił.

[12*] W tekście Summers opisuje stosowany przez Monroe na początku kariery zwyczaj nacierania twarzy wazeliną, która „działa zbawiennie na cerę", po czym dodaje, iż „niektórzy twierdzą, że powoduje porost włosów w niepożądanych miejscach". Następnie dodaje przemądrzały przypis, w którym stwierdza: „Na fotografiach robionych po trzydziestce widać wyraźnie, że Marilyn miała włosy na policzkach" (Summers, 91).

[13*] Wolfe także błędnie interpretuje teorię Spoto dotyczącą przyczyny śmierci Marilyn, pisząc, że Spoto „oskarżył dra Ralpha Greensona i Eunice Murray o zamordowanie Monroe poprzez podanie jej śmiercionośnej lewatywy z barbituranami. Motywem rzekomo miało być zwolnienie z pracy" (99). Tak naprawdę Spoto wielokrotnie zaznacza, że według niego śmierć Marilyn była wypadkiem, a nie zabójstwem, zatem trywialność ich „motywu" nie ma znaczenia.

[14*] Greenson niewątpliwie zaangażował się w negocjacje Monroe ze studiem Fox, gwarantując, że zdoła doprowadzić gwiazdę na plan filmowy. Według niektórych autorów jest to niefortunna, ale szczera próba naprawienia kariery Marilyn poprzez zapewnienie studia, że jest ona zdolna do pracy. Spoto i inni widzą w tym arogancki popis własnej władzy i próbę wkradnięcia się w łaski hollywoodzkich szych, co doprowadziło do wściekłości Monroe, która poczuła się zdradzona, gdy Greenson zaczął za jej plecami toczyć rozmowy z wytwórnią i mieszać się w jej sprawy zawodowe.

[15*] W wyprodukowanym przez Fox filmie dokumentalnym *Marilyn: The Final Days* lekarz Marilyn, Hyman Engelberg, wchodzi w poważny, chociaż milczący spór ze Spoto. Engelberg twierdzi, że przed śmiercią przepisał Monroe dwadzieścia cztery tabletki nembutalu, co, jak sam przyznaje, stanowiło solidną dawkę. Wyjaśnia, że Marilyn miała przyjmować tylko po kilka tabletek każdego wieczora, ale potem dodaje:

> Nawet gdyby zażyła je wszystkie na raz, nie sądzę, aby dawka okazała się śmiertelna. Staramy się podawać jej nembutal częściej, ale w mniejszych ilościach [...]. Wierzę, że w dniu śmierci była w stanie maniakalnym, że wydarzyło się coś, co nagle popsuło jej nastrój i skłoniło ją do sięgnięcia po pigułki. Miała ich mnóstwo na stoliku przy łóżku. Sądzę, że ogarnęło ją gwałtowne przygnębienie i w tym sensie możemy mówić o celowym działaniu. Ale myślę, że zmieniła zdanie, gdy poczuła, że odpływa, ponieważ zadzwoniła do Petera Lawforda. A więc chociaż działała rozmyślnie, potem się rozmyśliła. [...] Przy łóżku miała mnóstwo seconalu, którego nigdy jej nie przepisywałem. Sekcja zwłok z kolei wykazała duże stężenie wodzianu chloralu w wątrobie. Nigdy nie podawałem jej wodzianu chloralu i nie sądzę, aby zrobił to jakikolwiek lekarz w Stanach Zjednoczonych. Musiała kupić go w Tijuanie.

Spoto jednak już wcześniej oskarżał zarówno Engelberga, jak i Greensona o rażące zaniedbania w kwestii uzależnienia Monroe od leków (Engelberg rzecz jasna nie odnosi się do tych zarzutów w swoim wywiadzie):

> Hyman Engelberg zrobił jej kilka „zastrzyków z witamin", jak eufemistycznie określiła je Eunice Murray, lecz tak naprawdę zawierały silną dawkę rozmaitych leków. Wśród nich znalazły się: nembutal, seconal i luminal (niebezpieczne dla zdrowia i uzależniające barbiturany) i żeby mogła szybko zasnąć – wodzian chloralu (zwalające z nóg tak zwane krople Mickey Finn. Te leki, dostarczone Marilyn także w kapsułkach kupowanych na receptę, wtedy nie były tak ściśle kontrolowane przez rząd, jak w późniejszym okresie.
>
> Znany patolog, doktor Arnold Abrams, oświadczył po jakimś czasie: „Dostarczanie tych środków w takich ilościach, w jakich otrzymywała je Marilyn Monroe, to brak odpowiedzialności, nawet w 1962 roku". [...] Jakby tego było mało, Greenson także zaczął dostarczać Marilyn coraz silniejsze dawki środków nasennych: dopiero później próbowali z Engelbergiem uzgadniać ordynowanie leków pacjentce, lecz z efektów ich współpracy nie wynikało nic dobrego dla Marilyn. [...]
>
> Tego samego roku, jak później udokumentowano w pozwie rozwodowym, Engelberg podawał żonie ogromne dawki barbituranów i środków nasennych – rzekomo po to, by zniosła ze spokojem rozwiązanie małżeństwa, które trwało trzydzieści trzy lata. To szafowanie groźnymi dla zdrowia lekami o mały włos nie doprowadziło do katastrofy.

Spoto podsumowuje, cytując troje najbliższych współpracowników Monroe – Ralpha Robertsa, Allana „Whiteya" Snydera i Pat Newcomb – którzy pamiętają, że

Greenson dostarczał Marilyn leki, zamiast próbować ją od nich odzwyczaić. Spoto cytuje słowa Snydera, który twierdzi, że nigdy nie ufał Greensonowi i uważał, że w jego relacji z Monroe było coś „sztucznego”. Snyder dodaje: „Nabrałem co do tego pewności, kiedy wciągnięto go na listę płac Foxa” (Spoto, 462–464).

[16*] To zdjęcie ukazało się także w sieci. Chociaż można argumentować, że należało to uczynić, ponieważ stało się ono częścią apokryfów dotyczących Marilyn, taka ekspozycja niesie ze sobą ryzyko napawania się śmiercią i ostatecznie wydaje się zbędna, skoro fotografia i tak jest dostępna.

[17*] Spoto cytuje przyjaciółkę Monroe, Susan Strasberg, która nie miała wątpliwości co do jej stosunku do Kennedy’ego: „Nawet w najgorszych snach [...] Marilyn nie chciałaby być na stałe z JFK. [...] prezydent z pewnością nie był człowiekiem, z którym chciałaby pozostać przez całe życie, i otwarcie nam to powiedziała”.